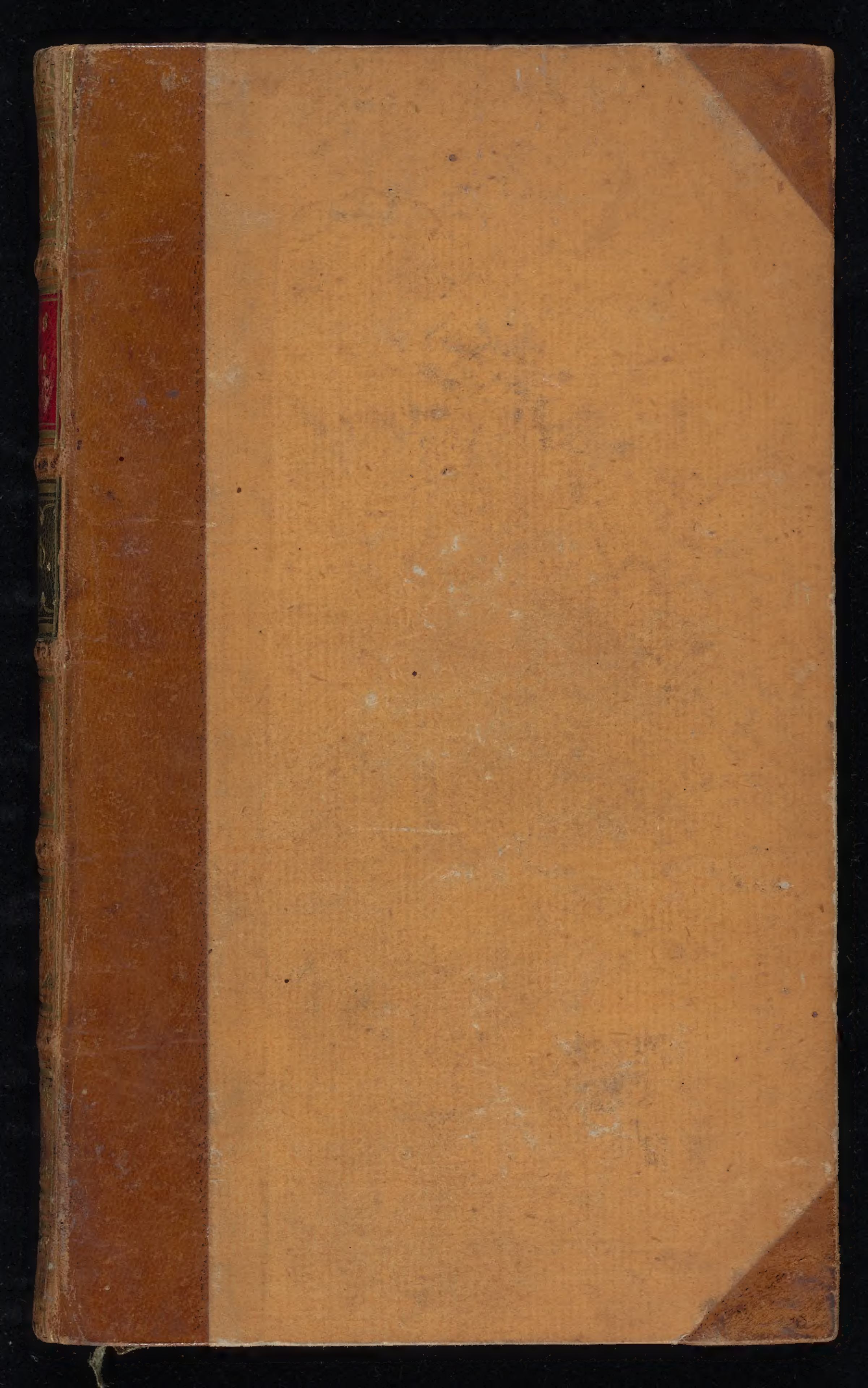
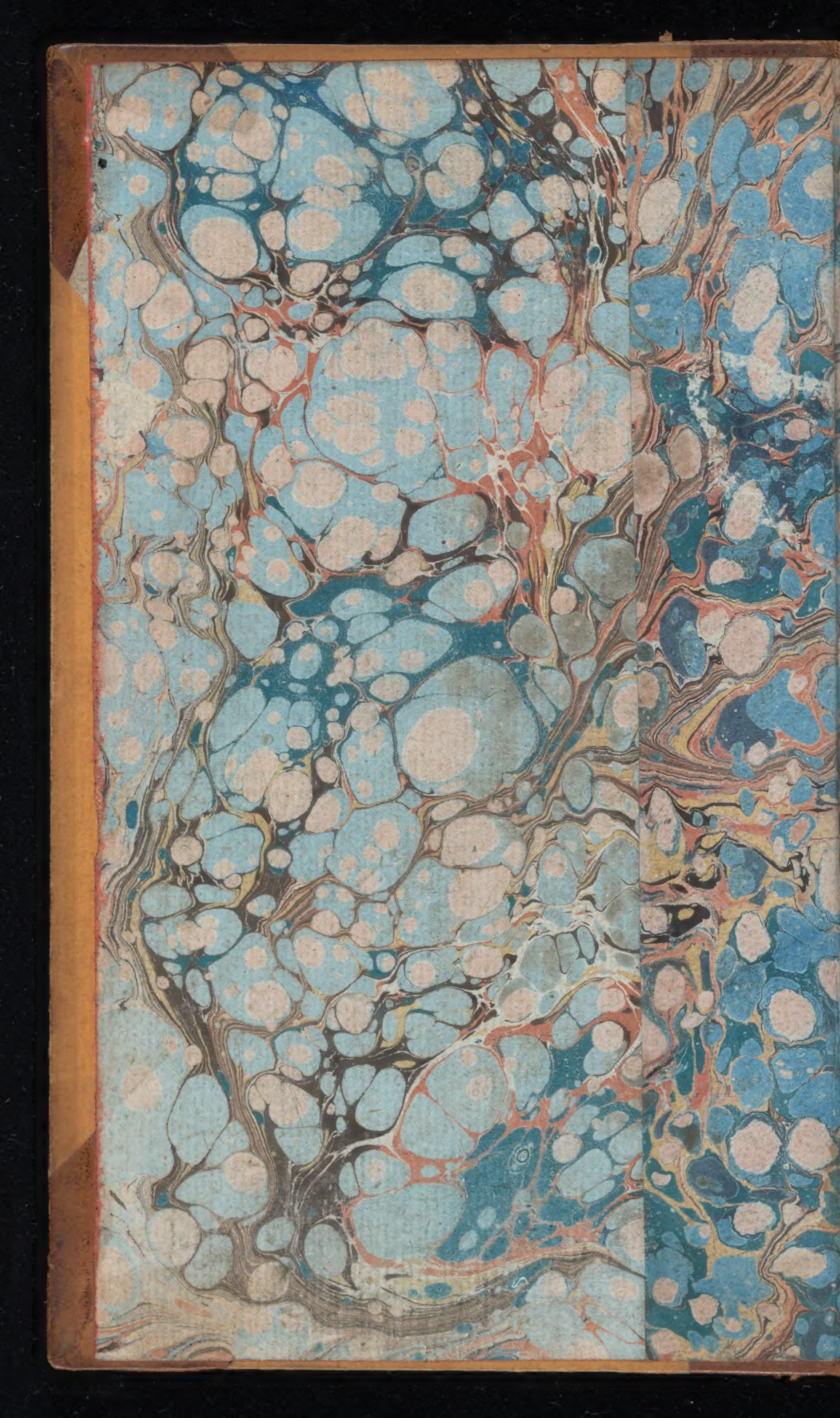
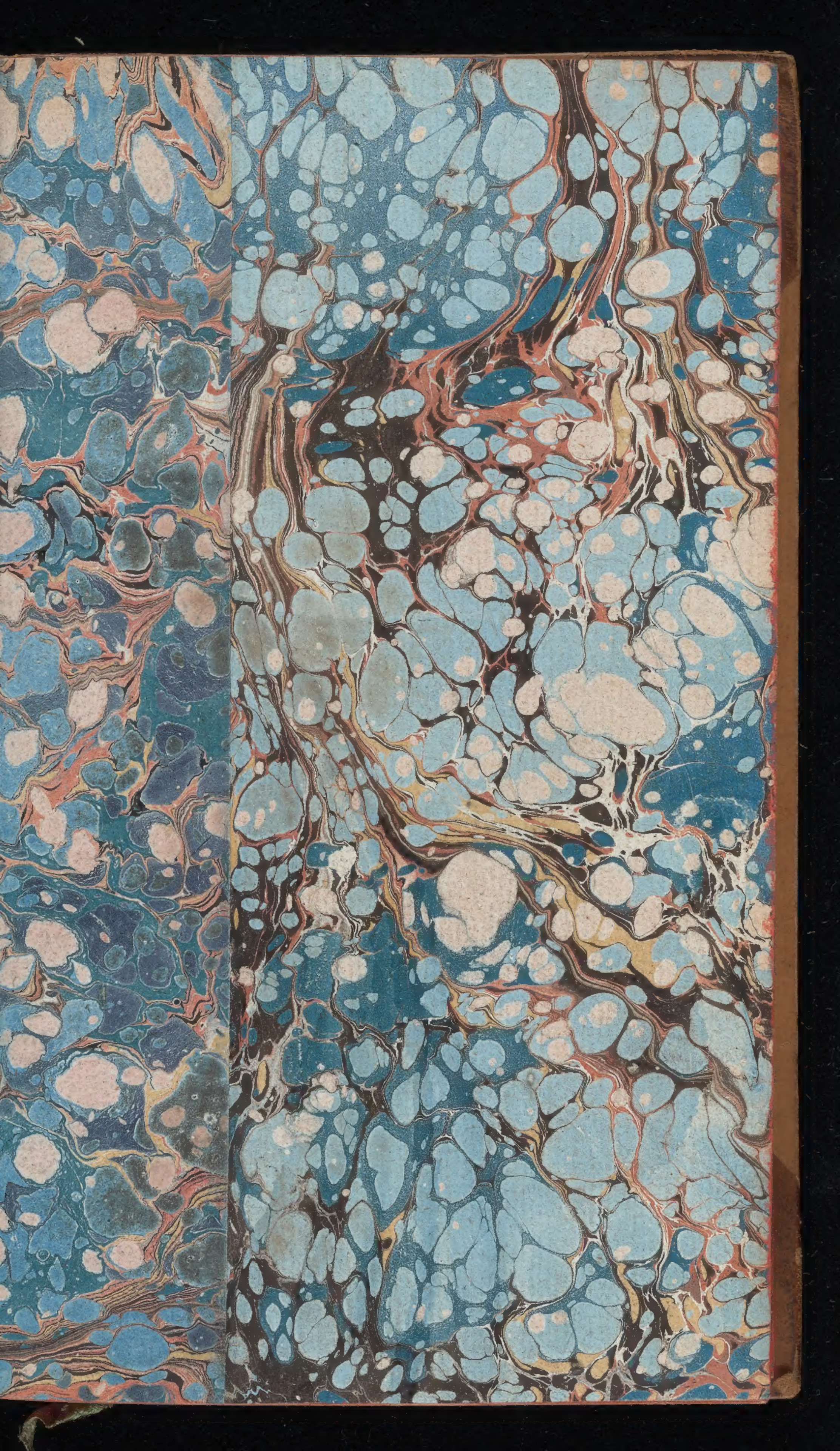
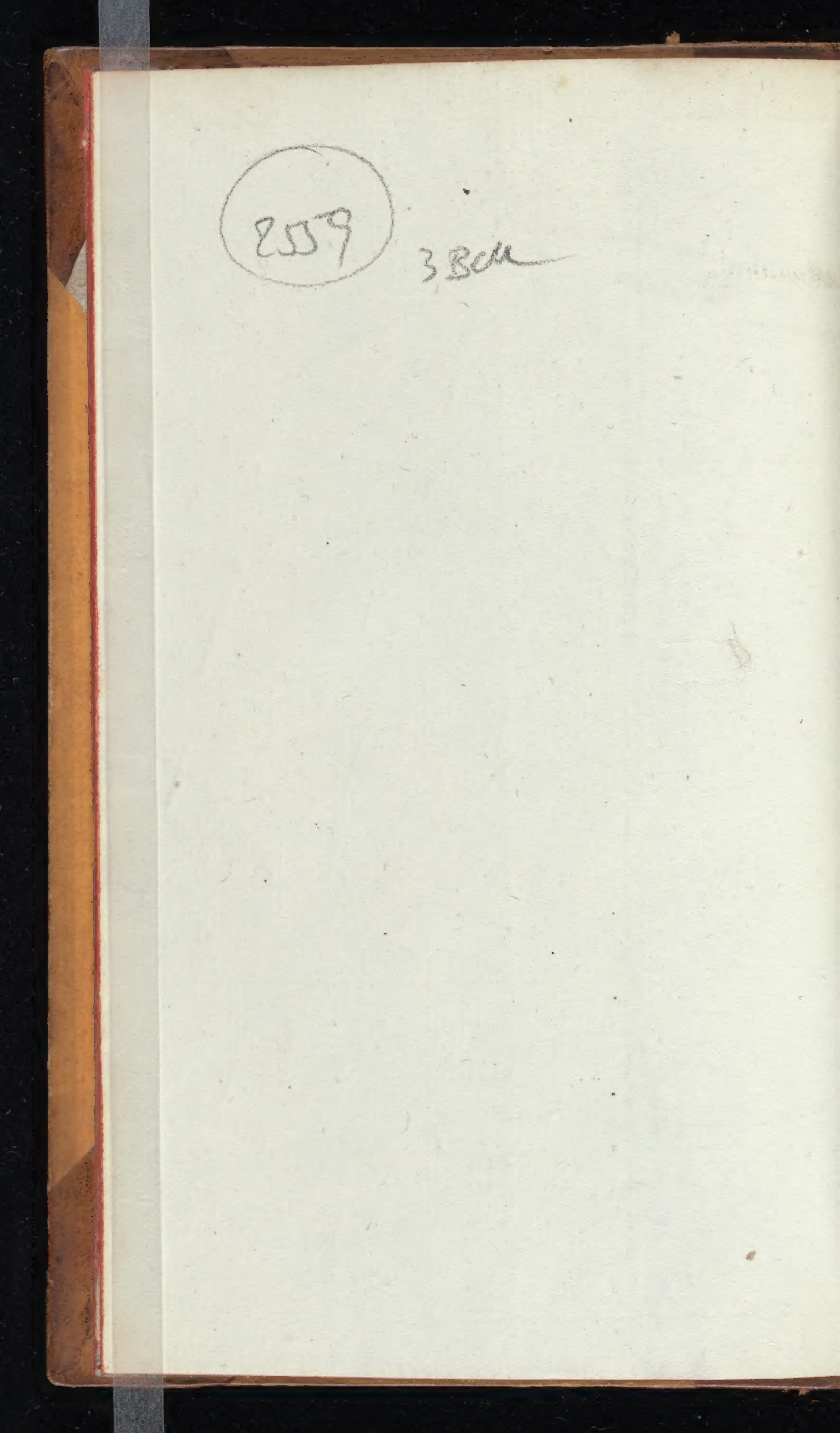
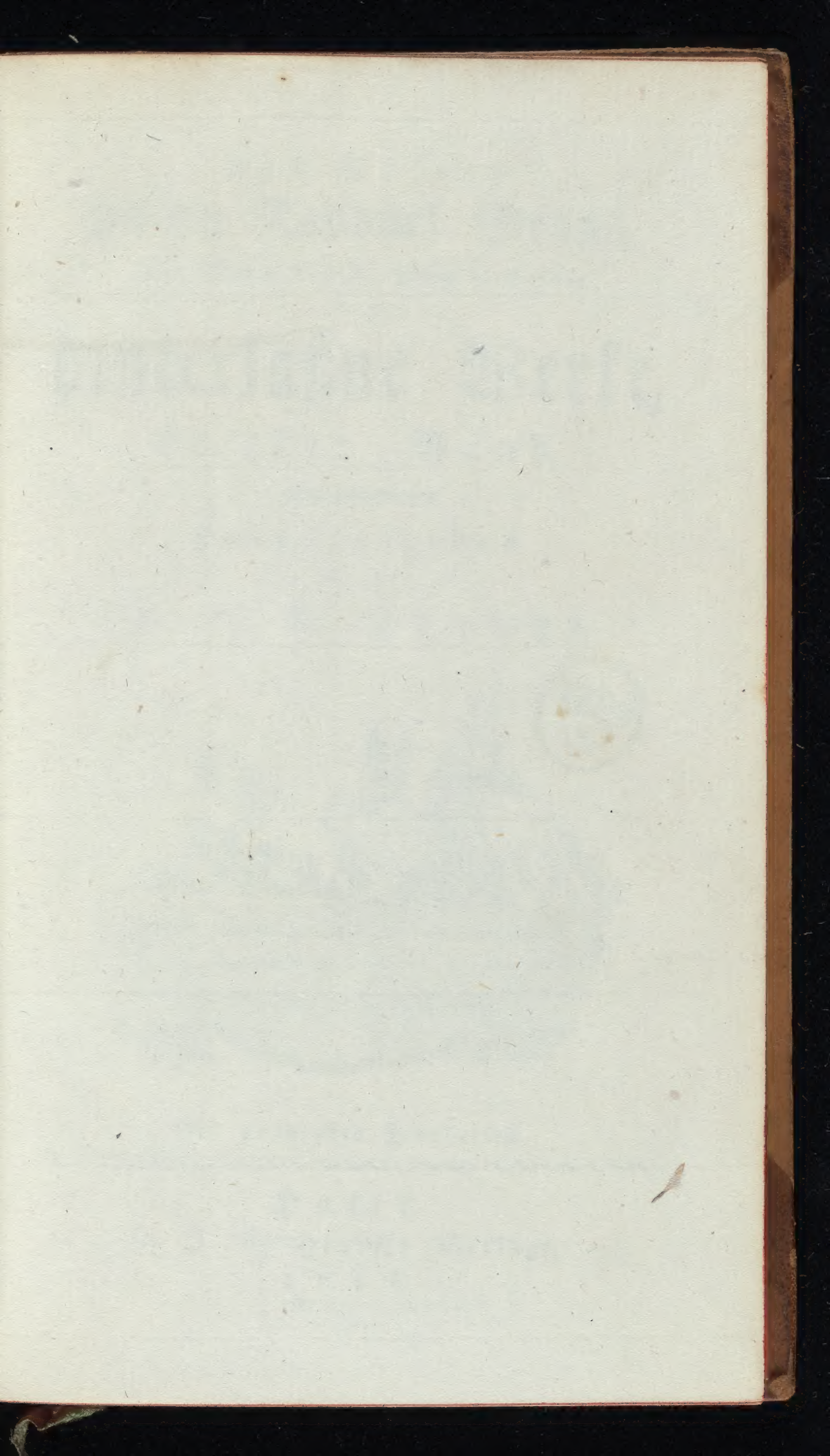
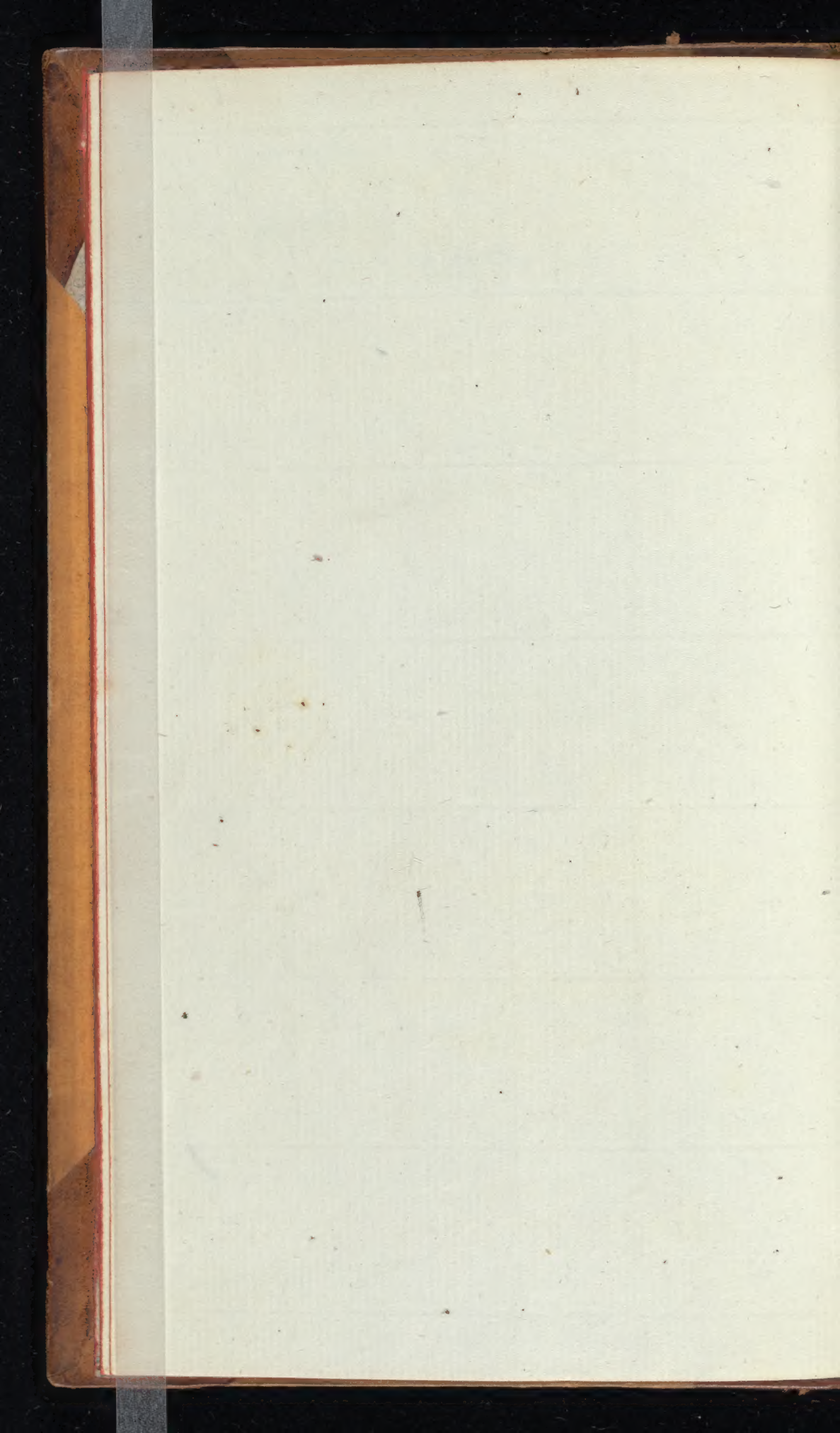






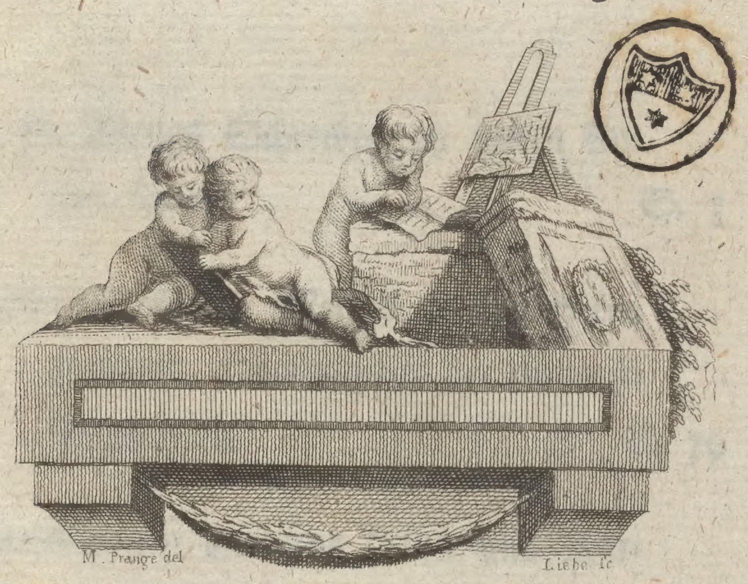






Des Ritter
Anton Raphael Mengs,
erſten Mahlers Karl III. Königs in Spanien
ꝛc. ꝛc.
hinterlaßne Werke,
dritter Band.

Herausgegeben
von
M. C. F. Prange.



Mit gnädigſten Freyheiten.

Halle,
in J. C. Hendels Verlage.
1786.

Inhalt

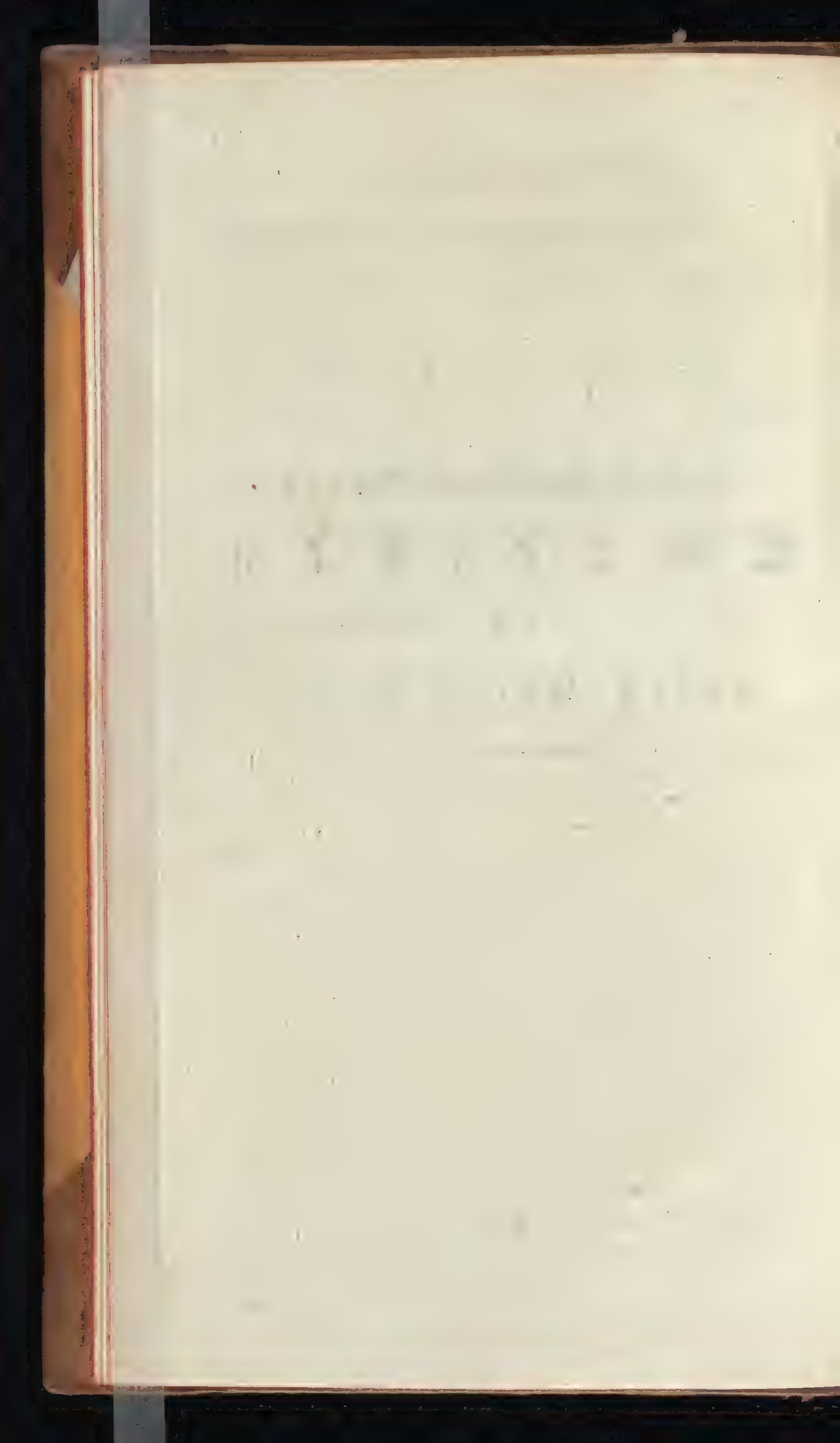
des

dritten Bandes.

Inhalt des dritten Bandes.

Anton

Anton Raphael Mengs
Schreiben
an
Herrn Anton Pons.





Vorbericht.

Herr Anton Pons gab unter dem Titul: Viaxe de Eſpanna im Jahr 1776. eine Reiſebeſchreibung in 6 Bånden in 12 heraus, wovon der letztere den nachſtehenden Brief von Mengs in Spaniſcher Sprache enthålt. Da aber Mengs dieſer Sprache nicht måchtig genug war, ſo entſtanden im Spaniſchen Original viele Dunkelheiten.

 Eben

Eben dieser Brief wurde auch zu Turin ins Italienische übersetzt, allein noch fehlerhafter und undeutlicher, so, daß Mengs selbst darüber sehr unwillig war, und eine neue Ausgabe davon besorgen wollte, wenn ihn nicht der Tod übereilt hätte. Uebrigens hat sein Freund, der Herr von Azara bey der Italienischen Ausgabe sämmtlicher Werke alle diese Fehler und Dunkelheiten verbessert, ohne der originellen Sprache des Verfassers Abbruch zu thun. Um die Bedeutung verschiedner Kunstwörter mehr zu erläutern, hat er auch einige Anmerkungen hinzugesetzt, die ebenfalls hierbey folgen.

Anton



Anton Raphael Mengs
Schreiben
an
Herrn Anton Pons.

Sie verlangen mein Urtheil über den Werth der besten Mahlereyen, welche im königlichen Pallaste zu Madrid sich befinden, um es in einem ihrer Werke bekannt zu machen. So groß auch Ihre Achtung für meine Fähigkeit, und meine Begierde, Ihnen zu willfahren, ist, so scheint mir dennoch dieses Unternehmen über meine Kräfte, und viel schwerer zu seyn, als Sie wohl denken; besonders, da es mir an litterarischen Kenntnissen, und an jenen Eigenschaften mangelt, die zur Behandlung so feiner Gegenstände erfodert werden.

Sie wissen es am besten, daß nicht alle Mahlereyen meinen Augen so schön, als anderen erschei-

 nen

nen können; wiewol meine Achtung für die Werke großer Männer weit lebhafter ist, als sie bey dem großen Haufen der Kunstliebhaber zu seyn pflegt; aber mit dem Unterschiede, daß uns diese eine ungeheure Menge fürtreflicher Mahler aufzeigen, aus keinem andern Grunde, als dem Vergnügen, womit sie ihre Werke betrachten; indessen ich nur eine mäßige Anzahl finde, weil ich mich auf die wenigen einschränke, die den achtungswürdigen Namen grosser Männer verdienen.

Dem ungeachtet ist es gewiß, daß alle Menschen einen gemeinschaftlichen Beweggrund haben, die Werke schöner Künste zu schätzen: der Gelehrte sowol als der Ungelehrte sieht, ein jeder für sich, mehr oder weniger ein, daß diese Künste durch die Nachahmung bekannter Gegenstände Vergnügen schaffen müssen: dem zufolge hält er nach dem Maaße seiner Einsichten alle Werke für gut, welche diese Eigenschaft haben. Sind sie nur ganz mittelmäßig, so ist es ein Zeichen, daß der, welcher sie hochschätzt, entweder die Fehler nicht leicht entdecket, oder gemeiniglich sie der Anmerkung nicht würdig hält. Fühlt er wegen der Mannigfaltigkeit angenehmer, und leicht zu begreifender Gegenstände beym Anblicke eines Werkes Vergnügen, so heißt er es im hohen Grade gut. Sind aber die Ursachen mehr verwickelt, doch so, daß die faßlichsten ihn zur Erkenntniß der verborgenen leiten, so wacht in ihm die Lust zu errathen auf, er spannt seinen Verstand höher, schmeichelt seiner Eigenliebe, und erhebt, gleich-

gleichsam aus Dankbarkeit, dergleichen Werke mehr, oder weniger, nachdem die Gegenstände mit seiner natürlichen, oder angewohnten Gemüthsart näher übereinkommen. So giebt der Andächtige, der Freche, der Gelehrte, der Unthätige, der Unwissende, oder der Mann vom Pöpel verschiedenen Gegenständen mit mehr, oder weniger Enthusiasmus seinen Beyfall. Aber sind Dinge allzu erhaben, und ganz ausser dem Kreise unsers Verstandes, so empfinden wir entweder gar kein Vergnügen, oder es ist nur sehr gering.

Daraus können Sie nun schließen, wie verschieden die Meinungen über die Werke der Mahlerey seyn müssen, und welcher Gefahr ich mich blos gebe, wenn ich es wage, mein Urtheil frey heraus zu sagen; denn jedermann beharret fest auf seiner Meinung über Gegenstände, die er gut heißt, und findet sich insgemein beleidiget, wenn ein anderer gering schätzt, was er erhebt, nicht soviel aus Neigung zur Sache selbst, als aus Eigenliebe. Niemand will in Sachen des Verstandes übertroffen seyn, und reichen die Kräfte nicht hin, Gründe zu widerlegen, so greift man nach dem gewöhnlichen Mittel, diejenigen, welche die Wahrheit sagen, böse Zungen und tadelsüchtige Leute zu nennen, denen man nie etwas nach ihrem Gefallen machen kann. Es ist oft ein Unglück, fremde Fehler zu kennen; allezeit aber die größte Unbedachtsamkeit, sie ohne Noth aufzudecken.

Weil ich indessen wenigstens zum Theile, Ihnen willfahren muß, so will ich als Mahler reden, dem alle die Schwierigkeiten der Kunst, und selbst die Unmöglichkeit bekannt ist, sich dieselbe ohne einen Mangel eigen zu machen: ich bin von der Eitelkeit entfernt, mich zum Richter über meine Kunstgenossen aufzuwerfen, vielmehr versichere ich Sie, daß ich alle schätze, selbst diejenigen nicht ausgenommen, welche, nach den Grundsätzen der Kunst, Tadel verdienen: und habe ich keinen andern Beweggrund, sie zu schätzen, so bewundere ich den Muth, und die Leichtigkeit, womit sie ihre Werke ausgeführt haben, denen mehrmal weiter nichts fehlt, als daß sie keinen andern Weg eingeschlagen haben. Wenn ich also kritische Anmerkungen entgegensetze, so habe ich keine andere Absicht, als etwa, wie Sie mich hoffen machten, einigen Nutzen zu schaffen.

Bevor ich zur Beschreibung der Gemälde selbst übergehe, wird es zu meinem Vorhaben nicht wenig beytragen, wenn ich hier von der Mahlerey überhaupt einen richtigen Begriff gebe, damit diejenigen, welche in diesem Fache nur wenig bewandert sind, mit einem Unterrichte versehen werden, das Schöne der fürtreflichsten Kunstwerke, die ich beschreiben werde, fühlen zu können.

Sie wissen, daß man die Mahlerey zu allen Zeiten so sehr geschätzt hat, daß die Griechen kein Bedenken trugen, ihr den Namen einer freyen Kunst einzuräumen, um sie selbst durch diese Benennung zu

zu veredeln, wiewohl man in den neuen Zeiten angefangen hat, sie eine schöne Kunst zu nennen, welcher Namen gleichfalls sehr passend ist. Ich habe nur noch anzumerken, die Mahlerey sey eine edle, oder freye Kunst in Rücksicht auf die Anstrengung der Seelenkräfte, ihre unzertrennliche Gefährtinn, und auf die Erhabenheit des Verstandes, das Eigenthum dererjenigen, welche diese Kunst mit einem Geiste ausüben, der alle Eigenschaften des Adels, so wie ihn die Weisen erklären, an sich hat. Sie ist dabey eine edle Kunst, indem sie zu allen Zeiten durch ihre Fürtreflichkeit den Weg zur Ehre und zum Adel gebahnet hat, wie dies in Spanien, und anderswo zahlreiche Beyspiele aus verschiedenen Zeitaltern erweisen.

Sie verdienet aber auch den Namen einer schönen Kunst, und dies ihrer Werke wegen, indem jedes Gemählde ohne Schönheit mangelhaft seyn würde.

Diese edle Mahlerkunst wird vorzugsweise vor andern Künsten mit der Dichtkunst verglichen, indem beyde den gemeinschaftlichen Endzweck haben zu unterrichten, indem sie Vergnügen erwecken.

Die Mahlerey ahmet alle Gegenstände nach, die in der sichtbaren Natur erscheinen, nicht pünktlich, wie sie sind, sondern wie sie zu seyn scheinen, seyn könnten, oder seyn sollten.

Da ihr das hohe Ziel ausgesteckt ist, auf eine annehmliche Art zu unterrichten, so würde sie dasselbe keineswegs erreichen, wenn sie die Natur gerade so, wie sie ist, schildern wollte; denn so würde man die Erzeugnisse der Kunst mit gleich großer, oder wohl noch größerer Schwierigkeit, als die Natur begreifen müssen. Daher ist es das Eigenthum der Kunst, Begriffe von Dingen zu geben, welche die Natur hervorgebracht hat; und ihre Werke sind um so viel lobenswürdiger, je vollkommener, bestimmter, und deutlicher die gegebenen Begriffe sind.

Alles, was die Kunst erzeugen kann, findet sich in der Natur entweder ganz, oder zum Theile hervorgebracht; und wiewohl die Kunst einen Gegenstand der Natur nicht mit aller Vollkommenheit erreichen kann, wenn von der vollkommenen Schönheit die Rede ist, (ein Fall, der überaus selten vorkömmt,) so kann man doch sagen, die Mahlerey sey insgemein vollkommener und schöner, als die Natur: denn sie vereiniget die Vollkommenheiten, welche sich in der Natur zerstreuet finden, und reiniget im Nachahmen den Gegenstand von allen dem, was zu seinem gewählten Charakter nach dem Begriffe, welchen man dem Zuschauer beybringen will, nicht wesentlich erfodert wird. Nebst dem ist die Natur in allen ihren Werken so sehr verwickelt, daß man weder die Art fassen, noch die wesentlichen Theile leicht unterscheiden kann. Aber die Mahlerey, wie wir vorausgesetzt haben, giebt, ohne den Verstand zu ermüden, einen deutlichen Begriff von Dingen, welche

welche die Natur ursprünglich erzeugt hat, woraus dann immer Vergnügen entsteht. Weil nun alles, was entweder unsere Sinne, oder unsern Verstand ohne Widerwillen rührt, ein angenehmes Gefühl in uns erwecket, so gefällt uns die Nachahmung besser, als das Original selbst. Nach meiner Meinung besteht also die Mahlerkunst nicht in einer knechtischen, sondern idealischen Nachahmung; das ist, sie muß an natürlichen Gegenständen diejenigen ausdrücken, welche eine wesentliche Idee von Dingen geben, die wir mit dem Verstande begreifen. Dieses Ziel wird erreicht, wenn man die sichtbaren Merkmale des wesentlichen Unterschiedes ausdrückt, welcher sich zwischen einem und dem andern Gegenstande findet, sie mögen einander ähnlich, oder in ihrer Wesenheit sehr verschieden seyn. Wenn immer diese wesentliche Unterscheidungszeichen sichtbar werden, so erhalten wir einen deutlichen Begriff ihres Daseyns und ihrer Eigenschaften, wodurch es dem Verstande leicht wird, sie zu fassen.

Die Gegenstände, die der Künstler behandeln will, muß er aus Dingen, welche die Natur anbietet, eben so, wie der Dichter, auswählen. Sie mögen wirklich da seyn, oder nicht, so bleiben sie immer möglich; aber die Schönheit und Vollkommenheit, wenn sie bis zum Unmöglichen getrieben wird, ist nur an Personen brauchbar, bey welchen man eine übernatürliche oder Gotteskraft voraussetzt, wodurch das möglich wird, was sonst unmöglich ist. Gemeiniglich erhalten solche Schönheiten und Voll-

kom-

kommenheiten den Namen der Ideale, weil sie in der einfachen Natur nicht gefunden werden; daher glauben Viele, das Ideal sey nicht wahr und natürlich. Die vollkommene Mahlerey muß immer dem Ideale nahe kommen: wobey aber zu merken, es schränke sich dasselbe nur auf Dinge ein, welche die Natur erzeuget hat, so, daß sie nach einem bestimmten Begriffe verbunden, und auf eine Art geordnet werden, wodurch Einheit in Kunstwerken erhalten wird, um des Zuschauers Herz anzuziehen, und in eine Fassung zu bringen, die sich der Künstler zum Ziele gesetzet hat. Hierinn besteht die Kunst des Mahlers, indem er nicht selten einen aus der Natur genommenen Gegenstand mahlerisch macht, blos durch eine Anordnung, die in dem Zuschauer eine ausnehmende Achtung oder Gefühl hervorzubringen fähig ist.

Ein Gemählde, bey welchem Auswahl, Nachahmung und Ausführung nach einem bestimmten Begriffe gerichtet sind, wird immer ein gutes Gemählde seyn; so wie es im Gegentheil allezeit fehlerhaft ist, wenn ihm eine dieser Eigenschaften fehlet, wiewol der Styl besser, oder schlechter seyn kann, nachdem sich der Künstler einen Gegenstand zur Nachahmung gewählet hat.

Von

Von den verschiedenen Gattungen des Styls in der Mahlerey.

Die Vereinigung aller Theile, woraus eine Mahlerey in Rücksicht auf die Praktik, oder Ausführung besteht, nenne ich den Styl, welcher eigentlich in Werken der Mahlerey das Wesentliche ist. Dieser Styl kann unendlich verschieden seyn: die Hauptgattungen aber, von welchen die übrigen Arten abgeleitet werden, lassen sich auf eine bestimmte Zahl einschränken. So ist der Styl erhaben, schön, anmuthig, bedeutend, und natürlich. Ich nehme hier keine Rücksicht auf die fehlerhaften Gattungen des Styls, ohne jedoch die Künstler, denen sie eigen waren, zu verachten; denn es geschieht nicht selten, daß mit großen Verdiensten auch große Fehler vereiniget sind; eine Ursache, woraus sehr oft Zweydeutigkeiten über das Fehlerhafte entstanden sind, da man die bösen Eigenschaften mit ihren guten verwechselt hat:

> Decipit exemplar vitiis imitabile.
>
> HORAT.

Ich werde mich über diese Gattungen des Styls, so gut mir möglich, erklären, wiewol es eine Verwegenheit ist, so etwas, dem ich nicht gewachsen bin, zu unternehmen; dennoch wage ich es, in Hoffnung, anderen geschicktern Männern hiedurch

Gele-

Gelegenheit zu bessern Erklärungen zu geben. Erhalte ich auch keinen Beyfall, so werde ich mich gerne zufrieden geben, wenn sonst jemand etwas nützlicheres über eine Sache vorbringt, die allen Künstlern und Liebhabern der Kunst so wichtig seyn muß, theils die verschiedenen Arten des Styls einzusehen und von einander zu unterscheiden, theils auch diejenigen Künstler, welche den Vorzug verdienen, besser zu schätzen.

Der hohe Styl.

Durch den hohen Styl verstehe ich die Anwendung der Kunst zur Ausführung eines Begriffes, durch welchen man dem Endzwecke der Mahlerey gemäß, Gegenstände und Eigenschaften, die über unsre Natur erhaben sind, begreiflich machen will. Die Kunstgriffe dieses Styls beruhen auf der Wissenschaft, in einem bestimmten Gegenstande dem Begriffe vom Möglichen und Unmöglichen eine Einheit zu geben. Es muß daher der Künstler von bekannten Formen und Zügen Gebrauch machen, und von jenen Theilen, die aus der Natur entlehnet werden, alle Zeichen des Mechanismus hinweg lassen. Dieser Styl muß durchaus ein-

fach, richtig und scharf, wenigstens groß und wichtig seyn *).

Wir finden von diesem Styl in Werken der Mahlerey keine Beyspiele, indem uns jene der alten Griechen fehlen; daher müssen wir zu ihren Bildsäulen übergehen, unter welchen der pythische Apoll im Belvedere diesem Styl sehr nahe kömmt: aber die wahre Vollkommenheit desselben müssen wir in des Phidias Jupiter zu Elis, und in seiner Minerva zu Athen aufsuchen. Raphael von Urbin hat es in diesem Styl nur bis zum Majestätischen gebracht. Michael Angelo schritt bis zum Schreckbaren **), und

*) Mengs will dadurch zu verstehen geben, daß eine gewisse Simplicität der Formen der Hauptcharakter dieses Styls sey; daß die Umrisse weniger gekrümmt und wellenförmig, als bey reizenden Gegenständen seyn müssen; und daß im Helldunkel, im Colorit, in der Bekleidung, in den Bewegungen und im Ausdruck, ein majestätischer und grandiöser Charakter sichtbar seyn müsse, der von allem tändelnden und affektirten Wesen gereinigt sey.

**) Schrecklich heißt in einer metaphorischen Bedeutung derjenige Styl, wenn in der Composition die gezwungensten und ausserordentlichsten Stellungen, in der Ausführung nicht die sanftesten Linien, im Ausdruck der äusserste Punkt und im Colorit nicht der angenehmste Ton gewählt ist; es ist das Gegentheil von der Annehmlichkeit und Grazie, und man kann nicht leugnen, daß Michelangelo in diesem Styl, als dem schreckbaren, sich nicht besonders ausgezeichnet habe.

und wiewohl beyde in ihren Gedanken und Erfindungen dem Erhabenen nahe gekommen sind, so blieben doch ihre Formen zurück. Unterdessen kann man nicht leugnen, daß sich die Art ihrer Ausführung für den hohen Styl sehr wohl schicken würde. Annibal Caracci, so wie Dominicho Zampieri kamen dadurch, daß sie die Formen alter Statuen nachahmten, dem hohen Styl manchmal sehr nahe; allein sie konnten das Erhabene der Begriffe und der Manier nicht vereinigen.

Der schöne Styl.

Die Schönheit ist ein Begriff, oder ein Bild der möglichen Vollkommenheit. So bald die Schönheit sichtbar wird, so bringt sie Schönheit hervor, und wo Schönheit ist, da decken sich zugleich gute Eigenschaften und Vollkommenheiten in dem Gegenstande auf, worinn sie ist. Beynebens erhebt die Schönheit unsern Verstand zur leichten Erkenntniß der guten Eigenschaften eines Gegenstandes, der ohne sie nur dunkel, und schwer zu erkennen seyn würde.

Der eigentliche Styl zur Bildung solcher Vorwürfe muß nett, und frey von allem Ueberflüßigen seyn, ohne jedoch einen wesentlichen Theil des Gegen-

genstandes wegzulassen, so, daß jede Sache nach ihrer Würdigkeit, und nach allen in der Natur wirksamen Eigenschaften bezeichnet werde. Nichts desto weniger muß die Ausführung flüßiger und sanfter, als im erhabenen Styl seyn, so daß sie hinreiche, einen deutlichen Begriff von der möglichen Vollkommenheit zu geben.

Dieser schöne Styl ist in Werken der Neuern noch unvollkommen. Hätten sich die Mahlereyen des Zeuxis, und vorzüglich seine Helena erhalten, so wären wir im Stande, uns von diesem Styl ächte Begriffe zu machen. Die übrig gebliebenen griechischen Statuen gehören überhaupt zu diesem Styl mehr, oder weniger, nachdem es der Charakter einer jeglichen erlaubte. Und wiewol manchmal, wie beym Laokoon ein ungemein starker Ausdruck der Leidenschaften besonders wahrgenommen wird, so herrschet doch überall das Annehmliche und Schöne der Formen, mit Ausschliessung der gewaltsamen und widernatürlichen Stellungen.

Es scheint, als ob die Schönheit ihren Charakter nach, die Gegenstände änderte, in welchen sie vorkömmt. So gränzet sie im vatikanischen Apoll ans Erhabene. Am Meleager zeiget sich eine männliche, oder heldenmäßige, an der Niobe eine weibliche, am Apoll, und an der mediceischen Venus eine reizende Schönheit. Ueberaus schön sind Kastor und Pollux bey St. Ildephons, die Ringer zu Florenz, der borghesische Fechter, und selbst der

farnesische Herkules, alle von verschiedenen Charakteren. Allein, wie der auch immer war, so sieht man doch deutlich, daß ihn die Künstler mit der Schönheit zu vereinigen bedacht waren. Raphaels Ideen sind nur wenig über die Gegenstände, welche die Natur anbot, erhaben, und es fehlt ihnen eine gewisse Niedlichkeit. Annibal war schön in männlichen Körpern, Albano in weiblichen Figuren, und und Guido Reni in weiblichen Köpfen; aber mehr in Absicht auf die Formen, als auf die Manier.

Der reizende Styl.

Der Reiz, oder die Grazie hat mit der Wohlthätigkeit eben die nämliche Bedeutung: Es sind also Gegenstände, die Reiz oder Grazie haben, eben diejenigen, bey deren Vorstellung der Begriff des Wohlwollens hervorgebracht wird; deswegen auch der reizende Styl nur gemäßigte, leichte, liebvolle und mehr demüthige, als stolze Bewegungen anbringen muß. In der Ausführung muß er viel Bestimmtes haben, und dennoch leicht, mannigfaltig, und sanft seyn, ohne in Kleinigkeiten überzugehen.

Selbst nach dem Zeugnisse der Griechen hatte Apelles in diesem Stücke eine vorzügliche Stärke; und wiewohl dieser Künstler sehr bescheiden war, so hatte

hatte er dennoch kein Bedenken, sich dieses Vorzuges zu rühmen, da er frey bekannte, es mögen ihn wohl andere in manchen Theilen der Kunst übertreffen, aber an Grazie übertrifft er alle. Man muß indessen wohl bedenken, daß der Begriff, wie ihn die Alten von der Grazie hatten, von demjenigen weit unterschieden war, welchen wir uns heut zu Tage davon machen. Vergleichen wir den unsrigen in Ansehung der Mahlerey mit jenem der Alten, so ist er weiter nichts, als eine Art vom Gezwungenen, oder Affektation, die bey der vollkommenen Schönheit nicht statt hat: denn sie besteht sehr oft in gewissen unnatürlichen, schweren, gewaltsamen, oder wohl auch kindischen Gebärden, Stellungen und Handlungen; wie man dieses manchmal auch in den Werken des großen Anton Corregio, und noch vielmehr in jenen des Parmegianino, und anderer Künstler sehen kann, die diese Bahn gegangen sind. Hingegen war die Grazie bey den Alten ganz anders beschaffen; sie trug einen Charakter, von welchem man mit Grunde sagen kann, gleichwie die Schönheit weiter nichts, als ein Begriff der Vollkommenheit ist, also sey auch die Grazie weiter nichts als Schönheit, die kein anders Ziel hat, als von schönen Gegenständen reizende Begriffe zu geben.

Vollkommene Muster der Griechen in diesem Styl sind die mediceische Venus, Apoll, der Hermaphrodit in der Villa Borghese, und was ebendaselbst an einem ungemein schönen Kupido noch antik ist, so wie eine Nymphe in der fürtreflichen Samm-

 lung

lung bey St. Ildephons, und noch mehr andere Statuen hieher gehören. Raphael besaß die wahre Grazie in den Bewegungen seiner Figuren; allein es fehlte ihm einigermaßen die Zierlichkeit der Formen und Umrisse, so wie überhaupt seine Ausführungen allzubestimmt *) war. Corregio kann zum Muster in Umrissen, im Helldunkeln und in allen demjenigen dienen, was man im reizenden Styl unter dem Namen der Ausführung begreift. Dieser Künstler besaß im hohen Grade eine Eigenschaft, deren sich Apelles rühmte, als er mit Protogenes sich maß: Er ist mir, sprach er, in allem gleich; nur die Hand kann er nicht von der Tafel bringen! wodurch er zu verstehen gab, daß in Künsten eine allzumühsame Ausarbeitung die Grazie tödtet, und diesem Styl zuwider ist.

Der

*) Die allzubestimmte Ausführung ist diejenige, nach welcher die Dinge mehr als nöthig ist, bezeichnet sind. Der Zuschauer sowol, als der Leser wünscht allezeit etwas zu errathen, oder von selbst zu finden. Ein Autor also, der von allen Seiten seine Materie erschöpft, beleidigt den Leser, indem er seine Eigenliebe kränkt, und ihn für unfähig hält, von selbst die Folgen herzuleiten. Eben dieses thut auch ein Mahler, der die Dinge, besonders aber den Ausdruck zu nachdrücklich bezeichnet, indem er dadurch allezeit der Schönheit Abbruch thut. Alles Uebertriebne ist fehlerhaft, und es ist keine geringe Schwierigkeit, wohl zu wählen, und die Mittelstraße zu beobachten.

Der bedeutende, oder ausdrucksvolle Styl.

Durch den bedeutenden, oder ausdrucksvollen Styl verstehe ich denjenigen, in welchem man aus allen Theilen der Kunst vornehmlich jenen des Ausdrucks zum Endzwecke hat. Hier muß alles bestimmt und ausgeführt seyn. Raphael kann in diesem Styl zum vollkommenen Muster dienen; denn in diesem Theile hat ihn kein anderer Künstler übertroffen. Die alten Griechen zogen die Schönheit dem Ausdrucke vor, und wollten die Formen durch Veränderungen, die eine nothwendige Folge von Gemüthsbewegungen sind, nicht verunstalten.

Unter den neueren Künstlern verstand sich noch keiner auf den richtigen Ausdruck so gut, als Raphael; denn es scheint, er habe die Personen, welche er vorstellte, selbst geschildert; da hingegen andere Mahler meistens theatermäßige Schilderungen gaben: indem sie dafür hielten, solche Personen wären die schicklichsten, eine Handlung so auszuführen, daß die Augen der Zuschauer angezogen werden: Indessen ist dies wieder nichts anders, als ein gewisser Grad der Affektation, dem man es leicht abmerkt, daß er nichts weniger als innerliche Empfindung handelnder Personen, sondern viel mehr Begierde des Künstlers ist, eine gute Stellung hervorzubringen. Einige schätzbare Männer wußten nur in gewisse Handlungen Grazie zu legen, da in-

dessen die andern kalt blieben. Aber Raphael war in allen Fällen gleich glücklich, indem seine Ausführung allen Eigenschaften dieses Styls vollkommen entspricht, wie ich es bey Beschreibung seiner Gemählde deutlicher erklären werde.

Der natürliche Styl, oder der Styl nach der Natur.

Wiewohl wir von der Mahlerey überhaupt einen aus der Natur genommenen Begriff zu fodern haben, so verstehe ich doch unter dem Namen des natürlichen Styls nur solche Werke, in welchen der Künstler ausser der Natur keinen andern Endzweck hat, ohne daran etwas zu bessern, oder eine Auswahl des Schönen aus der Natur zu treffen. Wenn ich also von Mahlern nach der Natur rede, so verstehe ich Künstler, denen es an Wissenschaften fehlte, ihre Urbilder zu verbessern, oder aus der Natur das Vollkommenere zu wählen, indem sie dieselben blos kopirten, entweder wie sie sich ihnen zufälliger Weise anbot, oder wie man sie täglich finden kann.

Dieser Styl in der Mahlerey dünkt mich eine genaue Aehnlichkeit mit der komischen Dichtkunst zu haben, in welcher man sich poetischer Kunstgriffe bedienet,

dienet, ohne von Dichterideen Gebrauch zu machen. In diesem Styl haben sich einige holländische und niederländische Mahler, als Rembrand, Gerard Dau, Teniers, und andere zu einem hohen Grade erschwungen. Noch fürtreflichere Muster stellen die Werke des Diego Velasquez auf: und wenn ihn auch Titian im Kolorite übertraf, so war ihm hingegen Velasquez in der Schattirung und Luftperspektiv weit überlegen: Diese beyden Theile sind in gegenwärtigem Styl ganz unentbehrlich, um den Begriff von Wahrheit zu erhalten, indem die natürlichen Geſtände nie ohne Erhebung und ohne einen Abstand von einander seyn können, ungeachtet sie übrigens mehr oder weniger lebhafte Farbe haben. Wer noch hierüber einen umständlichern Unterricht wünscht, als er sich aus den schönen Werken des Velasquez holen kann, der mag sich an die Natur selbst wenden: wiewohl man das Nothwendigste allezeit bey diesem Künstler finden wird.

Nun kann man leicht unterscheiden, was jedem Styl, von welcher Gattung er auch seyn mag, eigenthümlich angehöre, wenn man sich erinnert, daß alle Theile der Nachahmung sowohl, als der Ausführung von dem ersten Begriffe abgeleitet werden, welchen sich der Künstler gewählet hat. Ich kann also von den übrigen Gattungen des Styls schweigen, die mehr oder weniger vollkommen sind, und sich auf die eine, oder andere der angeführten fünf Gattungen beziehen.

Fehlerhafter Styl.

Ich fürchte vielen Liebhabern zu misfallen, wenn ich von den Gattungen des fehlerhaften Styls handle: denn auch diese haben Beyfall von Leuten, deren Gefühl nicht fein genug ist, den wahren Vorzug großer Männer zu unterscheiden; daher ihnen bloßer Schein für wahres Verdienst gilt. Dieser Zweydeutigkeit wegen haben Viele den übertriebenen Styl angenommen, worunter einige Nachahmer des Michael Angelo sind, welche hierinn das wahre Große dieses Künstlers gefunden haben wollten: so wie man das Affektirte einiger lombardischen Mahler nicht selten für Corregio's Grazie hält.

Eben also verhält es sich mit dem überladenden Styl, welcher von vielen angenommen, und wohl auch für den besten in der Welt gehalten wird; da er eigentlich nichts anders ist, als eine Häufung zufälliger Dinge in der Natur, wodurch man nur denjenigen klare Begriffe macht, die unfähig sind, einen Gegenstand an wesentlichen Theilen zu erkennen. Die Mittel, welche Künstler dieses Styls anwenden, um ihren Liebhabern zu gefallen, bestehen darinn, daß sie die Schönheit und Verschiedenheit der Lokaltinten auf allen Körpern vermehren, im Helldunkeln große Stärke, und viele Kontraposten anbringen, und alles in eine Ordnung stellen, welche der Schattirung vortheilhaft ist, so daß man zweifeln muß, ob der-

dergleichen Werke mehr für die Augen, oder für den Verstand gemacht sind. Diesen Styl haben viele, die man für große Männer hält, sonderlich ausser Italien angenommen, deren Namen ich in Ehren halte, vornemlich der Verdienste wegen, die sie in andern Theilen der Kunst haben: so schätze ich die Fruchtbarkeit, und den Reichthum ihres Genies, ihr erhabneres Talent, wodurch sie sich über die größten Schwierigkeiten hinweggesetzt, oder dieselben wohl auch verachtet haben, und ihre Genügsamkeit, in Dingen fürtreflich zu werden, welche sie ganz leicht erreichen konnten: ohne hierüber auf die Urtheile der Kunstverständigen Rücksicht zu machen.

Der leichte Styl.

Einige Künstler haben in einem schönen und leichten Styl gearbeitet, ohne in wichtige Fehler zu fallen: Peter von Kortona, und die aus seiner Schule sind, verdienen hierinn den Vorzug, so wie man es noch itzt an den Werken des Giordano sehen kann. Man kann Mahler im leichten Styl nennen, oder Mahler für das Volk, und für den großen Haufen. Ihnen war die Vollkommenheit nicht unbekannt; allein sie begnügten sich, in allen Theilen der Kunst einen hinreichenden Begriff zu geben, wodurch eine Sache von der andern unterschieden werden könnte, ohne

ohne den Begriff von der Vollkommenheit selbst zu geben; denn diese ist nur wenigen bekannt, und wird von denen gemeiniglich ganz verkannt, die Mahlerey für Geld miethen. Die besten Künstler dieser Art haben auf ihre Werke gerade so viel Mühe, und nicht mehr verwendet, als eben die meisten Liebhaber ohne große Anstrengung einzusehen fähig sind.

Was das Praktische der Mahlerey betrift, wodurch sich der Styl an den Tag legt, so enthält es fünf Haupttheile: die Zeichnung, das Helldunkle, das Colorit, die Erfindung und die Zusammensetzung. In jedem Werke dieser Kunst müssen die drey ersten Theile vornemlich und unentbehrlich zusammentreffen, und alles, was durch sie hervorgebracht wird, kann nach Grundsätzen untersucht werden, ob es gut sey, oder nicht. Anders verhält sichs mit den beyden letztern Theilen, die immer viel Willkührliches haben; und, wiewol auch hier nichts ohne gegründete Ursache geschehen muß, so läuft doch diese gewissermaßen auf bloße Muthmaßungen oder willkührlichen Geschmack hinaus. Daher entsteht die Schwierigkeit, gewisse Regeln, die überall statt haben, festzusetzen; und gleichwie die Erfindung und Composition die ganze Auswahl in der Mahlerey bestimmen, so wählt ein jeder nach seinem Genie auf verschiedene Art, und ist insgemein mit seiner Wahl zufrieden.

Zeichnung.

Wollte ich alle die Theile dieser Kunst beschreiben, so würde mein Unternehmen viel zu weitläuftig werden, und meiner gegenwärtigen Absicht nicht angemessen seyn. Nur dieses merke ich an, daß die Vollkommenheit der Zeichnung theils im Correkten bestehe, welches weiter nichts, als eine genaue Nachahmung der Formen ist, so wie sie sich vor unsern Augen aufstellen; theils in der Wissenschaft, gerade die Charaktere, die man ausdrücken will, zu bezeichnen, welches darinn besteht, daß man aus der Natur dasjenige wähle, so mit unserm Stoff und Gegenstand übereinkömmt.

Helldunkles.

Die ganze Schönheit des Helldunkeln besteht in der Kunst des Mahlers, alle Wirkungen des Lichts und Schattens, wie sie in der Natur erscheinen, nachzuahmen, wodurch seine Werke Gelindigkeit, Stärke, Mannigfaltigkeit, Gradation und Ruhe fürs Auge im Licht sowol, als im Schatten erhalten: eben so dient auch dieses Helldunkle, den Charakter eines muntern, oder ernsthaften Stückes zu bezeichnen.

Colorit.

C o l o r i t.

Die Schönheit des Colorits erfodert eine richtige Nachahmung der Lokalfarben *), und Töne der Körper, daß man nämlich überall ebendenselben Ton im Licht sowol, als im Schatten, und in den Mitteltinten beybehalte; daß eine jede Farbe, nachdem das Licht abnimmt, oder die zwischen dem Gegenstande, und zwischen dem Auge schwebende Luft wirket, auch stufenweise abnehme; und endlich, daß eine Farbe mit der andern harmonire, und alle Zufälligkeiten, wie sie in der Natur erscheinen, ausdrücke, so, daß das Colorit schön, saftig, helle, angenehm und kräftig sey.

E r f i n d u n g.

Die Erfindung ist der weitläuftigste Theil der Mahlerey, woraus man auf Genie und Talent des Mahlers, und auf das Dichterische dieser Kunst schließen kann. Sie hängt von der Auswahl der ersten Idee eines Kunstwerkes ab, welche man bis auf den letzten Pinselzug nimmermehr aus dem Gesichte lassen darf. Nicht genug, daß der Mahler eine

*) Lokalfarbe ist die eigenthümliche und natürliche Farbe der Dinge, welche sie von einander unterscheidet.

eine gute Idee entwirft, und ein großes Stück Leinwand mit einer Menge Figuren anfüllt; sie müssen auch alle geschickt seyn, die zuerst entworfene Idee aufzuklären. Wenn der ganze Inbegriff eines Werkes den angenommenen Stoff nicht so ausdrückt, und dem Zuschauer nicht so erklärt, daß Herz und Verstand in eine Fassung kommen, durch den Ausdruck, und durch die Handlungen der Hauptfiguren gerührt zu werden; so tragen gewiß die gewaltsamen Ausdrücke, und verdrehten Bewegungen nichts bey, den Ruhm eines geistreichen Erfinders zu erlangen. Alles Uebertriebene ist der guten Erfindung zuwider. Um hievon einen deutlichen Begriff zu geben, werde ich aus dem königlichen Palaste eine Mahlerey beschreiben, die unter dem Namen Spasimo di Sicilia bekannt ist.

Zusammensetzung.

Durch die Zusammensetzung versteht man die Kunst, alle Gegenstände, welche mit Hülfe der Erfindung gewählt wurden, auf die schicklichste Art miteinander zu verbinden. Diese beyden Theile müssen nie getrennt werden; denn auch die besten Gedanken, und die geistreichste Erfindung wird ohne gute Zusammensetzung wenig Annehmlichkeit haben. Ihre Schönheit hängt vornehmlich ab, theils von der Mannigfaltigkeit, und von den Kontraposten, theils

von dem Kontraste *), und von der Anordnung aller Theile, die zum Werke selbst gehören. Bey dem allen muß die Erfindung alle Theile der Komposition, einen jeden nach seiner eigenthümlichen Bestimmung richten.

Die Mahlerey hat eben die Veränderungen erfahren, welchen alle menschliche Dinge unterworfen sind. Sie hatte ihr Wachsthum und ihren Verfall; stieg dann wieder zu einer gewissen Höhe, und fiel vom Neuen herunter. Diese Veränderungen mußte sie nicht nur in der Ausübung, sondern selbst in ihren Grundsätzen erdulden: denn was einst ihr fürnehmster Endzweck war, das sah man ein andermal als etwas Zufälliges an. Gleicher Wechsel, gleiche Verschiedenheit der Meinungen äußerte sich in verschiedenen Zeiten über die Bestandtheile dieser Kunst.

Ich setze voraus, die Mahlerey habe vor den Griechen unter keinem Volke die wahre Gestalt einer Kunst

*) Contrast in der Mahlerey besteht in der wohlangebrachten Abwechselung aller Theile. Es ist das Gegentheil von der Wiederholung. Wenn, z. E. bey einer Gruppe von drey Figuren, eine vorwärts, die andere hinterwärts, und die dritte sich von der Seite zeigt, so entsteht ein guter Contrast. Eine jede Figur und jedes Glied muß mit den übrigen in eben der Gruppe contrastiren, und eben so jede Gruppe mit den übrigen des Gemähldes. Auch in den Farben giebt es Contrast.

Kunst angenommen, und nie auch eine höhere Stufe der Vollkommenheit erreicht, als wohin sie die Griechen erhoben haben. Ihre Absichten, und ihr Styl war von jenen der Neuern sehr unterschieden, ungeachtet das Hauptziel immer die Nachahmung der Natur war.

Die alten Griechen hatten so viele Hochachtung für die Schönheit, daß sie nur das Schöne in der Natur ihrer Nachahmung würdig hielten, und man kann von ihnen mit Wahrheit sagen, daß sie den schönen Styl vollkommen gebildet, und erhalten haben. Die große Anstrengung, womit die besten Künstler nach der Vollkommenheit in diesem Stücke rangen, hinderte sie, an große Zusammensetzungen zu denken, wodurch sich die neuen Künstler Ruhm erworben haben. Auf den besten Mahlereyen eines Polygnotus, Zeuxes, Parrhasius und Apelles zeigten sich nur wenig Figuren, und wiewohl diese Künstler in ihren Erfindungen sinnreich waren, schränkten sie sich doch nur auf wenig Gegenstände ein. Die übriggebliebenen Werke der Bildhauerkunst geben genugsam zu erkennen, daß ihre großen Zusammensetzungen nicht in einer vollkommenen Einheit, sondern nur in einer Vereinigung vieler Figuren bestanden haben. Noch eine andere Ursache, warum die alten Mahler auf ihren Schilderungen nur wenig Figuren angebracht haben, war gewiß auch diese, weil ein schöner und vollkommener Gegenstand, um in seinem gehörigen Licht aufgestellt zu werden, einen zureichenden Raum ver-

langet; denn es ist unstreitig, daß die Vollkommenheit der Hauptfigur durch eine Menge von Nebenfiguren verliert. Weil es die griechischen Mahler in ihrer Kunst so weit brachten, daß sie die Aufmerksamkeit einer Nation verdienten, die so großen Hang zur Philosophie hatte; so war nichts natürlicher, als daß sie sichs zum Grundsatze machten, die Vollkommenheit ihrer Kunst nicht in Nachahmung der gemeinen, sondern vollkommenen Natur aufzusuchen; und eben darum waren sie nicht so viel auf die Menge der Gegenstände, als auf deren Vollkommenheit bedacht. Auf diese Art rückten sie Schritt für Schritt bald schneller, bald langsamer von der funfzehnten Olympiade bis in die neunzigste fort; eine Zeit, in welcher sie schon die wichtigsten Feinheiten der Kunst entdecket hatten. Allein dieses Wachsthum geschah noch nicht in Absicht auf jene Grazie, welche, wie wir schon gedacht haben, nicht die Vollkommenheit, nicht die Schönheit selbst, sondern eine Idee der Schönheit ist, mit einer Leichtigkeit entworfen, die den Geist des Zuschauers in einen Stand der Ruhe *) setzt: Diese Eigenschaft, sage

*) Das Gesicht findet alsdenn Ruhe in einem Gemählde, wenn keine Verwirrung darinn herrscht, und wenn die Farben und Licht und Schatten wohl angebracht, und dergestalt stufenweise vertheilt sind, daß die Augen und der Verstand, die Idee des Mahlers leicht und ohne Anstrengung begreifen. Ein Gemählde, worinn der Künstler seinen ganzen Gegenstand erschöpft, und ihn zu sehr mit Gegenständen überladet, oder bey der

sage ich, war dem großen Apelles aufbehalten, welcher in der 110ten Olympiade lebte, und der ganzen Vollkommenheit dieser Kunst, so wie sie dem Alterthume eigen war, den vollen Glanz gab. Nach ihm fiel sie bald zu Tändeleyen, zu Kleinigkeiten, zum Uebertriebenen herunter.

Als die Mahlerey im dreyzehnten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung gleichsam wieder auflebte, lag die Welt in tiefer Unwissenheit, und die Philosophie war in ihrer ersten Kindheit. Daher haben uns die ersten Mahler Werke geliefert, ohne in denselben für Schönheit, oder Vollkommenheit zu sorgen. In Italien, dem eigentlichen Orte der Wiedergeburt, mahlte man auf Facciaten der Kirchen, Kirchhöfe und Kapellen Geheimnisse aus der Leidensgeschichte, und andere dergleichen Gegenstände. Bald nach ihrer Wiederherstellung öffnete sich der Kunst ein weites Feld, worauf sie aber mehr Reichthum, als Vollkommenheit erlangte. Daher kömmt es, daß einigermaßen die Mahlereyen der heutigen Künstler noch das Merkmal ihres Ursprungs tragen: Denn weil man nicht bekümmert ist, so wie es die Griechen waren, großen Männern und Freunden der Weisheit genug zu thun, sondern vornemlich dem

der Mannigfaltigkeit keine gute Anordnung beobachtet, wird eine ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringen; keineswegs aber die Ruhe, wovon hier die Rede ist. Die uneigentlich sogenannten Logen des Raphaels, geben hiervon ein gutes Beyspiel der Verwirrung, weil von allem zu viel darinn enthalten ist.

großen Haufen, oder dem Mächtigen zu gefallen, so sind auch unsere Künstler wenig auf Vollkommenheit bedacht, und nehmen ihre Zuflucht zum Reichthume, und zur Leichtigkeit; Eigenschaften, zu deren Erkenntniß auch diejenigen fähig sind, für welche meistens gemahlt wird.

Gleichwie nichts beständig ist, und Menschen ihre Begriffe immer weiter treiben, indem sie, was niedrig, erhöhen, und was hoch ist, wieder herabsetzen; so konnte es auch nicht fehlen, daß die Mahler Mittel fanden, sich über andere zu erschwingen, da sie zur rohen und barbarischen Praktik, womit man anfieng, eine Art von Theorie hinzusetzten. Das erste, woran sie sich machten, war die Perspektiv, deren Kenntniß die Zusammensetzung so sehr erweiterte, daß sie nun durch die Kunst Verkürzungen auszudrücken, sich im Stande sahen, ihren Erfindungen weitere Gränzen aufzustecken. Dominiko Ghirlandajo, ein Florentiner, war der erste, wie man kraft dieses Mittels seine Zusammensetzung erheben könne. Er stellte seine Figuren in Gruppen, unterschied die Flächen, worauf sie standen, durch gehörige Verkürzungen, und brachte in seiner Zusammensetzung Vertiefungen an. Dem ungeachtet wagte er es noch nicht, auf eine Art, wie die heutigen Künstler, zusammenzusetzen.

Gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts zeichneten sich einige Männer von vorzüglichen Talenten aus, als Leonard da Vinci, Michael Angelo,

gelo, Giorgione, Titian, Bruder Bartholomeo von St. Marko, und Raphael von Urbin. Leonard brachte zuerst viel feines in die Kunst. Michael Angelo erhob durch das Studium der Antiken, und durch seine genaue Kenntniß der Anatomie den Styl sowol in Absicht auf die Zeichnung, als auf die Formen. Giorgione von Castelfranko brachte es überhaupt weiter, und setzte noch mehr Lebhaftigkeit des Kolorits hinzu, als seine Vorfahren gethan haben. Titian fand durch eine feinere Nachahmung der Natur die Vollkommenheit der Farbentöne. Der Dominikanermönch Bartholomeo sann vornemlich der Drapperie nach, und kleidete seine Figuren viel besser, indessen er die Rundung im Nackenden mittelst des Helldunklen erhielt. Raphael Sanzio von Urbin mit einem fürtreflichen Talente versehen, und zur Mahlerey gleichsam geschaffen, beobachtete mit vieler Genauigkeit alle seine Vorfahren und Zeitgenossen, vereinigte ihre reizendsten Eigenschaften, und da er nach einer schicklichen Auswahl nur jenes beybehielt, was der Vernunft und der Wahrheit der Natur gemäß ist, so schuff er einen weit vollkommenern und allgemeinern Styl, als alle neueren Mahler vor und nach ihm erhalten haben. Wenn aber Raphael in allen Theilen der Kunst fürtreflich war, so war er gewiß allen Künstlern an Erfindung und Zusammensetzung überlegen, so daß nach meinem Urtheile selbst jene alten Griechen erstaunet seyn würden, wenn sie seine ungeheuren Werke im Vatikan gesehen hätten: an welchen, ungeachtet des großen Reichthums, dennoch

eine so große Vollkommenheit, Fleiß, Feinheit und Leichtigkeit anzutreffen ist.

Gleichwie bey den Griechen, nachdem ihre Mahlerey unter Zeuxes und Parrhasius die höchste Stufe der Vollkommenheit erstiegen hat, der große Apelles, wie wir schon oben angemerkt haben, weiter nichts, als die Grazie hinzusetzen konnte; so fehlte auch der neuern Mahlerey nach Raphaels Werken weiter nichts, als diese Grazie, die endlich Anton Allegri, genannt Corregio, hinzusetzte, und hiedurch dem Styl der neuen Mahlerey allen den Glanz gab, welchen man noch verlangen konnte, indem er nicht nur den Verstand des Kunstkenners, sondern auch alle Augen der Liebhaber befriedigte.

Nach diesen berühmten Künstlern war ein leerer Zwischenraum bis auf die Caracci von Bologna. Diese studierten mit allem Eifer die Werke ihrer Vorfahren, besonders des Corregio, und wurden dadurch zu den besten, ersten und glücklichsten Nachahmern. Annibal war in der Zeichnung sehr korrekt, und verband mit dem Styl alter Statuen das Große, Ludewigs seines Bruders. Allein er gieng nicht bis zu den letzten Feinheiten dieser Kunst, oder bis zu philosophischen Betrachtungen über. Diese Caracci stifteten eine Schule fähiger Männer, welche die nämliche Bahn giengen; Guido Reni ausgenommen, ein Mann von vielen Talenten und großer Leichtigkeit, der in der Mahlerey einen sehr reizenden Styl einführte, indem er

Schön=

Schönheit, Grazie, Reichthum und Leichtigkeit miteinander verband. Guercino da Cento erfand einen neuen Styl im Helldunklen, welcher in dem besteht, was wir Flecken *), Kontraposten, und Unterbrechungen nennen.

Auf diese großen Männer, welche die Vollkommenheit ihrer Vorfahren und der Natur, in einer leichten Manier nachahmten, kam Peter von Kortona: dieser, weil er zu viel Schwierigkeit fand, in diesen Gattungen des Styls weit zu kommen, und andererseits viel natürliches Talent hatte, legte er sich sonderbar auf die Zusammensetzung und alles das, was man Geschmack nennet. Vor ihm behielten alle Kompositionen eine Art von Symmetrie bey, oder die Anordnung geschah, wie in Raphaels Werken, so zu sagen nach den Regeln des Gleichgewichts: wobey man sich immer nach der Erfindung seiner Geschichte richtete. Aber Peter von Kortona trennte die Erfindung von der Zusammensetzung, und blieb vielmehr bey solchen Theilen stehen, welche das Auge reizen, das ist, bey Kontraposten, und beym Kontraste in den Gliedern seiner Figuren. Man fieng also an, die Mahlereyen mit einer Menge wohlgestellter Figuren zu überladen, ohne zu bedenken, ob sie sich auch zur Geschichte schicken oder nicht. Da die alten Griechen nur wenige Figuren in ihre Mahlereyen brachten, wurde dadurch die Vollkommenheit derselben desto sichtbarer; diese neuern Mahler hingegen, suchten

 viele

*) Macchie.

viele Figuren mit einander zu verbinden, um ihre Unvollkommenheiten durch dieses Mittel zu verbergen. Die kortonesische Schule hat sich aber wieder getrennet, und den Charakter dieser Mahlerey abgeåndert.

Bald darauf erschien Karl Maratti in Rom. Er strebte nach Vollkommenheit, und suchte sie in Werken großer Månner, vorzůglich in der Caraccischen Schule auf: und ungeachtet alle die Natur studierten, so wich er dennoch von ihnen ab, indem er sichs zur Regel machte, man můsse dieselbe nicht in ihrer ganzen Einfalt nachahmen. Nach diesem Grundsatze, der seinen Einfluß in alle Theile der Kunst hatte, nahm diese letzte Schule von ihrem Stifter Maratti einen gewissen ausgesuchten Styl an, welcher ins Affektirte ůbergeht.

Auch Frankreich hatte große Månner, besonders in der Zusammensetzung, worinn Nikolaus Poussin den Styl der alten Griechen am glůcklichsten nachahmte. Karl le Brůn und noch mehr andere waren sehr fruchtbar, und so lange sich die franzősische Schule von den Grundsåtzen der italienischen nicht entfernt hatte, brachte sie Månner hervor, die in verschiedenen Theilen der Kunst grosses Verdienst haben. Aber endlich traten Kůnstler auf, welche die pråchtigen Werke von Rubens den vollkommenen des Raphaels vorzogen, die reizenden Gegenstånde, wie sie die Natur in ihrem eigenen Lande anbot, nach Rubensischen Grundsåtzen zum

Muster

Muster nahmen, und einen Styl schufen, welcher endlich, weil er durch seine Lebhaftigkeit und Neuheit bey dieser Nation großen Beyfall fand, den italienischen Geschmack gänzlich verdrängte. So bildeten sie sich einen Nationalstyl, dessen wesentliche Eigenschaften im Lebhaften und Geistigen bestehen, oder der sich durch ihren sogenannten Esprit charakterisirt. Daher kam es, daß sie in ihren Werken keine Aegyptier, Griechen, Römer und Barbaren, so wie der große Poussin, sondern durchaus Franzosen schilderten, aus welchem Lande auch immer die Personen der Geschichte genommen wurden. Meine Meinung über andere Schulen werde ich alsdann äussern, wenn ich die Werke ihrer besten Künstler beschreiben werde.

Ungeachtet diese meine Anmerkungen noch lange nicht zureichen, von der Kunst einen vollkommnen Begriff zu geben; so bin ich doch zufrieden, wenn sie Ihnen nicht zu weitläuftig scheinen, da sie weiter nichts als eine Vorerinnerung zur kurzen Beschreibung der königlichen Mahlereyen sind. Ich wünschte sehr, daß alle kostbare Gemählde, welche durch andere königliche Häuser zerstreuet sind, in diesem Pallaste versammelt, und in einer Gallerie aufgestellt würden, die eines so großen Monarchens würdig wäre; so würde ich im Stande seyn, gut, oder schlecht den begierigen Leser von den ältesten Mahlern, die uns bekannt sind, bis auf die letzten, welche noch Lob verdienen, ordentlich zu führen. Auf diese Art würde man den wesentlichen Unterschied,

der zwischen ihnen ist, viel bestimmter einsehen, so wie auch meine Begriffe viel deutlicher seyn würden. Weil aber der königliche Hof noch nicht gesonnen ist, die vielen Mahlereyen in einer ordentlichen Reihe aufzustellen, so werde auch ich von den Künstlern verschiedener Zeitalter ohne Ordnung handeln, und von den besten spanischen Mahlern anfangen, deren Werke in den Hauptzimmern dieses königlichen Pallastes sind.

Beschreibung der vornehmsten Gemählde

der königlichen Hofstatt zu Madrit.

I.

Gemählde der Spanischen Mahler.

In dem Zimmer, wo sich der König ankleidet, sieht man den größten Theil dieser Werke, vorzüglich von drey berühmten Mahlern, D. Diego Velasquez, Ribera und Murillo. Aber wie sehr sind sie von einander unterschieden! Wie viel Wahrheit und Kenntniß des Helldunklen liegt in den Stücken des Velasquez! Wie fürtreflich verstand er die

Wir-

Wirkung der Luft, welche sich zwischen den Gegenständen befindet, um die Entfernung des einen von dem andern anzuzeigen! Welch ein Studium für jeden Künstler, wenn er in den gegenwärtigen Stücken dieses Mahlers, wie er sie in drey verschiednen Zeitläufen verfertiget hat, die Manier untersucht, und aus derselben die Bahn entdeckt, auf welcher Velasquez bis zur vollkommenen Nachahmung der Natur fortgeschritten ist. Das Gemählde, so einen Wasserträger von Sevilien vorstellet, giebt deutlich zu erkennen, wie sehr er sich Anfangs an die Nachahmung des Natürlichen gehalten habe, indem er alle Theile ausführte: allen diejenige Stärke gab, die er in der Natur zu sehen glaubte, und überall den wesentlichen Unterschied zwischen den Theilen, auf welche Licht fällt, und jenen, die im Schatten stehn, deutlich anzeigte, so daß dieser Nachahmung wegen sein Pinsel manchmal ins Harte und Trockne fiel.

Auf dem Gemählde, so den verstellten Bachus bildet, wie er eben einige Trunkene krönt, nimmt man einen weniger gebundenen und freyeren Styl wahr, womit er zwar die Wahrheit nachahmte, allein nicht, wie sie ist, sondern wie sie zu seyn scheint. Noch eine grössere Freyheit und Fertigkeit sieht man in Vulkans Schmiede, worinn einige Knechte eben in der Arbeit begriffen, eine vollkommne Nachahmung der Natur sind. Den richtigsten Begriff vom Natürlichen giebt uns ohne Zweifel dasjenige Stück, auf welchem spinnende Weiber vorgestellt wer-

werden. Man findet hierauf seinen letzten Styl, und eine Manier, daß es das Ansehen hat, als hätte an der ganzen Ausführung dieses Werkes die Hand keinen Antheil gehabt, sondern nur der Wille den Pinsel geführet, in welcher Art dieses Stück ganz ausserordentlich ist. Nebst den angeführten Mahlereyen des Velasquez sieht man noch einige Arbeiten in dem letzten Styl dieses Künstlers, welcher unstreitig sein bester war.

Ribera ist bewunderungswürdig in Nachahmung der Natur, in der Stärke des Helldunklen, in Führung des Pinsels, und in der Art, auch die zufälligen Dinge, als Runzel, Haare u. s. w. anzuzeigen. Sein Styl ist durchaus kräftig, aber nicht in dem Grade, in welchem Velasquez die Kenntniß vom Licht und Schatten erwiesen hat; denn es fehlt die richtige Gradation, und die umgebende Luft; wiewol das Colorit lebhafter und kräftiger ist, wie man sich aus den vier Stücken überzeugen kann, die über den Thüren stehen.

Von Murillo haben wir in dem nämlichen Zimmer Mahlereyen in zwo verschiedenen Gattungen des Styls. Im ersten Styl sind zwey Stücke zu sehen: das eine von der Menschwerdung, das andere von der Geburt des Erlösers; beyde, vorzüglich aber das letztere, sind stark, kräftig, und der Natur getreu ausgeführt, ungeachtet er sie eher verfertiget hatte, als er sich noch das Süße eigen machte, welches seinen zweyten Styl auszeichnet. Man

nimmt

nimmt denselben auf andern Mahlereyen in eben diesem Zimmer wahr, besonders auf einem kleinen Bilde von der Vermählung Mariä, und auf einem sehr schönen Stücke, so den heiligen Jakob bis halben Leib vorstellt, und im Nebenzimmer zu sehen ist.

Im königlichen Conversationszimmer ist ein fürtrefliches Werk von D. Diego Velasquez, das Bildniß der Infantinn Margaretha von Oesterreich. Da dieses Werk seiner Fürtreflichkeit wegen allenthalben berühmt ist, so werde ich nur anmerken, daß die Wirkung, welche durch die Nachahmung des Natürlichen hervorgebracht wird, allgemeinen Beyfall erhält, besonders, wenn die Schönheit nicht das Hauptverdienst des Gemähldes ist.

Ich übergehe hier eine Menge fürtreflicher Stücke von Titian, die durch alle Zimmer des Pallastes vertheilt sind, um auf das prächtigste Werk von Velasquez zu kommen, welches Philipp den Vierten zu Pferde vorstellt. Hier erregt alles Bewunderung, das Pferd sowol, als das Bild des Königs, und selbst die Landschaft ist in einem höhern Geschmack tokkirt *). Aber über alles ist die leichte und

*) Tokkiren (toccare) als ein Kunstwort in der Mahlerey, bedeutet die Pinselstriche und Behandlung der Farben. Jeder Gegenstand will in einer gewissen Entfernung gesehen seyn, und folglich müssen sich die kleinen Theile, die man in der Nähe sieht, verlieren. Die Haare z. E. kann man nicht sehen und so getheilt vorstellen, als sie sind,

und kühne Manier im Kopfe des Königs, an welchem die Haut gleichsam zu glänzen scheint. Ueberall auch an den Haaren, die ausnehmend schön sind, zeichnet sich die größte Leichtigkeit aus. Ein anderes Werk dieses Künstlers, worauf der Herzog von Olivarez vorgestellt wird, giebt diesem Bildnisse des Königs in keinem Stücke nach.

Noch muß ich ein sehr schönes Werk dieses Meisters anführen, auf welchem die Uebergabe eines Platzes vorgestellt wird. Es stand anfänglich im Landständesaale, nun aber ist es in dem Speisezimmer der Prinzen von Asturien. In diesem Stücke findet man alle die Vollkommenheit, deren der Inhalt desselben nur fähig war, und man sieht nichts, nur den Schaft der Lanzen ausgenommen, so nicht ganz meisterhaft ausgeführt wäre. In eben diesem Zimmer sind auch die Bildnisse der Donna Margaretha von Oesterreich, und des Infanten zu Pferde, beyde von Velasquez in seinem vollkommensten Styl, nebst einigen andern Stücken von der Hand dieses Künstlers.

In dem Zimmer, wo sich der Prinz ankleidet, befinden sich drey schöne Stücke von Ribera, deren das

sind: daher muß sie der Mahler in Massen abbilden. Eine solche Masse muß mit einer gewissen Manier gemacht seyn, die von seinem Styl und Auswahl abhängt. Daher sagt man, daß ein Mahler auf diese oder jene Art tokkirt. Ueberhaupt lassen sich starke, angenehme, leichte, zarte und große Tokkirungen unterscheiden.

das eine den heiligen Hieronymus, das andere den heiligen Benedikt vorstellt; beyde sind einander gleich, und im besten Styl dieses Künstlers gemahlt: vornemlich aber zeichnet sich in beyden eine sehr schöne Manier des Pinsels, eine genaue Nachahmung der Natur, und ein erhabener Ausdruck im Angesichte des heiligen Benedikts aus. Das dritte stellt die Marter eines Heiligen vor: auch dieses ist fürtreflich, aber in einem stärkern Styl ausgeführt.

II.

Eine Menge Gemählde niederländischer Meister.

Es wäre überflüßig, alle Mahlereyen von Rubens und seiner Schule anzuführen, wovon eine Menge im Pallaste ist. Ein Stück ist merkwürdig, so die Anbetung der drey Könige schildert, ohne Zweifel eines der besten Werke dieses Künstlers. Er hat es in Flandern, und zwar in seinem besten Styl gemahlt: als es hernach in Spanien kam, setzte man noch ein Stück Leinwand an, um das Bild zu vergrössern, und mehr Figuren anzubringen, worunter doch das Wesentliche von seiner Hand ist. Dieses Stück hat alle Schönheiten, deren der Künstler in historischen Schilderungen fähig war, und selbst die Zeichnung ist nicht sehr unrichtig.

Unter Vandyks vielen Stücken, ist ein vorzüglich schönes, so alle Aufmerksamkeit verdient. Es

stellt

stellt die Gefangennehmung des Erlösers im Garten vor, und ist in einem hohen Geschmacke; das Kolorit aber so gut, als es bey einem Nachtstücke nur immer seyn kann. Noch ein anders auch fürtrefliches Stück zeigt den Kardinal Infanten Bruder Philipps des vierten, bis halben Leib: die Wahrheit sowol, als das Colorit ist bewunderungswürdig, und die Tokirung ungemein leicht, rein und weich.

III.

Von Gemählden italienischer Meister.

Die Werke von Lukas Giordano sind beynahe unzählig. Man kann von diesem Künstler sagen, daß keine seiner Arbeiten schlecht ist, indem man überall guten Geschmack findet. Aber bey erhabneren Gegenständen, die andere berühmte Männer aus den Schulen Italiens ausgeführt hatten, blieb er immer zurück. Andererseits hat er es auch in keiner Sache bis zur Vollkommenheit gebracht. Daher kömmt es, indem man von dem Styl dieses Künstlers nicht das Geringste hinwegnehmen darf, ohne auf das Mittelmäßige in der Mahlerey herabzusinken, daß alle seine Nachahmer in diese Grube fallen. Die Mahlereyen des Lukas Giordano kann man überhaupt in zwo Gattungen theilen; ungeachtet er bald diesen, bald jenem Künstler nachgeahmet hat. Einige seiner Werke haben ein kräftiges Colorit, worinn er seinem ersten Lehrmeister Ribera nachahmte, in dessen Styl er auch anfänglich gearbeitet hat. Größtentheils aber und mehr seinem Genie gemäß, hat

hat er, wie man auf seinen meisten Stücken wahrnimmt, die Art des Peter von Kortona angenommen. Diesen Styl hat die prächtige Freskomahlerey im Landhause, und viele andere Stücke im königlichen Palaste. In seinen andern Werken, die er nachmals zu Madrit verfertigte, wich er etwas von diesem Styl ab, indem er Figuren in der Manier des Paul Veronese gekleidet, darunter mengte, und die Tinten sammt dem Helldunklen verminderte, so daß er endlich auf eine schwerfällige Manier gerieth. Ein Beyspiel davon haben wir in diesem Pallaste an Salomons Geschichten, die nach den Mahlereyen im Eskurial verfertiget wurden.

Unter den im Pallaste aufgestellten Mahlereyen sieht man eine Mutter-Gottes bis halben Leib, mit dem Kinde Jesu, und dem heiligen Johann, die von einigen für Raphaels Arbeit gehalten wurde: und in der That ist das Kind beynahe ganz von diesem Künstler entnommen. Das Fleisch, und die Figuren selbst sind etwas röthlicht, der Grund und die Landschaft fällt ins Himmelblaue, das Kleid der Mutter ist fleischfarbig aus Karmin, und sehr hell, der Mantel dunkelblau; Merkmale von Raphaels Arbeiten. Wer also mit Raphaels wesentlicher Schönheit bekannt ist, hält es für eine Nachahmung dieses großen Künstlers. Andere Stücke von Giordano, die noch im Pallaste vorkommen, sind im venetianischen Styl, doch so vollkommen nicht, als wohl einige dafür halten.

Als Werke von großer Achtung könnte man hier einige Mahlereyen des Tintoreto, des ältern Palma, und Jakobs Bassan anführen: aber sie werden nach meinem Urtheile von den Werken des Paul Veronese verdunkelt, und noch vielmehr von jenen des Titian, die er in seinem besten Styl gemahlt hat. Diesem Künstler ist gewiß keiner in der Wissenschaft und in der Vollkommenheit des Colorits zuvor, oder nur gleichgekommen. In diesem Theile der Kunst sind seine Mahlereyen so fürtreflich, daß man seine Kunstgriffe nicht einmal erkennen kann, weil man durchaus bloße Wahrheit zu sehen glaubt. Es hatte Titian vorzüglich eine große Leichtigkeit den Pinsel zu führen, ohne jedoch ins Nachläßige zu fallen; im Gegentheile sind seine Tokkien wie hingezeichnet. Die Wirkung, und die Stärke des Helldunklen besteht auf seinen Mahlereyen nicht in einer Dunkelheit des Schattens und Helle des Lichts, sondern in der geschickten Anordnung der eigentlichen Lokalfarben.

Alle diese Eigenschaften zeigen sich auf einem sehr schönen Bachusfeste, worauf die Figuren und das Drittheil über die natürliche Größe sind. Itzt wird diese Mahlerey im Kabinette der Prinzeßinn aufbewahret. Ein jedes Stück einzeln, und alle zusammen betrachtet, sind in diesem Gemählde so schön, daß es eine sehr weitläuftige Arbeit seyn würde, sie alle nach der Reihe zu beschreiben. Nur so viel kann ich sagen, daß ich dieses Stück nie sehen kann, ohne auf dem Vorgrunde ein schlafendes Weib zu bewun-

wundern, indem es mir immer so neu erscheint, als ob ich es noch nie gesehen hätte. Das Colorit dieser Figur ist heller, als es Titian immer zu halten pflegte; die Gradation der Tinten aber so bewunderungswürdig, daß es in meinen Augen von dieser Art nichts fürtreflicheres in der Welt giebt. Man kann keine von der andern unterscheiden, wenn man sie nicht mit aller Aufmerksamkeit mit einander vergleicht. Eine jede für sich scheint Fleisch zu seyn, und dennoch ist die unendliche Verschiedenheit derselben dem Begriffe eines einzigen Tones untergeordnet. Bey allen Figuren, und bey einer jeden insonderheit ist die Lokaltinte des verschiedenen Fleisches auf das richtigste unterschieden, und selbst am Gewande sind die Farben ausnehmend schön. Geht man zu Nebendingen über, so zeigen die hellen Wolken des Himmels, das Grün der verschiedenen und schattenreichen Bäume, der Boden mit weichen Kräutern bekleidet, und die ganze Zusammensetzung von einem ungemeinen Geiste, ohne jedoch der vollkommenen Nachahmung der Natur zu schaden.

Ein beynahe gleich großes Stück, so ein Fest der Kinder vorstellt, welche mit abgepflückten Baumfrüchten spielen, ist von einer bewunderungswürdigen Schönheit, in einem vollkommenen Styl, und wie es scheint mit dem vorhergehenden zu gleicher Zeit gemahlt worden. Man erstaunt über die Verschiedenheit der Kinder, und die merkliche Abwechslung der Haare der Ziegen, die fast alle schwarz und lockigt sind. Ueber alles aber ist nebst der ge-

nauen Ausarbeitung die sehr künstliche Gradation der Tinten, welche nach und nach bey entfernten Gegenständen sich endlich verlieren.

Diese beyden Stücke waren zu Rom im Pallaste Ludovisi, und wurden nachmals dem Könige in Spanien verehret. Nach eben diesen, wie Sandrart berichtet, studierten Dominichino, Poussin und Fiammingo die Kunst, schöne Kinder vorzustellen. Albano brachte in seinen Werken eine kleine Gruppe von diesen Kindern an, wie sie eben tanzen. Noch stehen hier im Pallaste zwo Kopien dieses Stücks von Rubens. Man kann sie mit der Uebersetzung eines Buches ins Flammändische vergleichen, in welcher die Gedanken zwar beybehalten wurden, aber alle Grazie verlohren gieng.

Man sieht noch viele andere Mahlereyen von Titian; aber alle von geringerem Werthe, und einige im hohen Alter gemahlt, als er wegen Blödigkeit des Gesichts seinen Pinsel nicht mehr mit so viel Reinigkeit führte; wiewohl die Tinten noch immer fürtreflich sind. Es ist für die Kunst nicht wenig nachtheilig, daß Titian so viele Werke dieser Art nur nachläßig ausgearbeitet hinterließ; denn dadurch geschah es, daß viele Mahler seine Manier annehmen wollten, ohne zu bedenken, Titian habe mit großer Anwendung nach den besten Grundsätzen der Kunst studiert, wiewohl seinen größten Werth das Colorit ausmacht, worinn er alle hinter sich ließ.

Von

Von Corregio kann ich nur wenige Stücke anführen. Gleichwie aber eine jede Mahlerey die ganze Zauberkraft der Kunst enthält, so werden zwey seiner Werke, die hier vorhanden sind, mehr als genug seyn, einen zureichenden Begriff von der Größe dieses Künstlers zu geben. Eine Mutter Gottes, wie sie das Kind Jesu ankleidet, mit dem heiligen Joseph, scheint auf die Art eines kleinen Entwurfes gemacht zu seyn: so wesentliche Verschiedenheiten hat der Künstler in die Handlungen des Kindes und seiner Mutter gelegt. Man erstaunt, daß eine nicht gar zwo Spannen hohe Figur in einer beträchtlichen Entfernung so eine Wirkung thut, die den kleinen Raum des Bildes weit übersteigt. Es liegt diese Wirkung nicht sowol in einer ausserordentlichen Stärke des Helldunklen, als vielmehr in den unmerklichen Mitteltinten, durch welche der Uebergang vom Lichte zum Schatten geschieht, und in einem sonderbaren Kunstgriffe, das eine sowohl, als das andere zu behandeln, wodurch Rundung und Formen in einer so schönen Manier herausgebracht werden, daß man beynahe zweifelt, eine flache Tafel vor sich zu haben.

Wenn Titian in seinen Tinten und Lokalfarben ausserordentlich war, so ist hingegen Corregio zwar in diesem Stücke so groß nicht, aber unendlich größer in seiner besondern Erhebung bey Ein- und Ausbiegungen der Körper und ihrer Theile, so wie auch in der Luftperspektiv, nicht nur in Absicht auf die Gegenstände, welche durch Hülfe des Helldunklen

nach ihren Entfernungen richtig abnehmen, sondern auch wegen einer gewissen Einsicht in die Beschaffenheit der Luft. Denn, da die Luft, wenn sie beleuchtet wird, mehr oder weniger durchscheinend ist, so theilt sie dem Körper im Durchzuge ihr Licht an jenen Theilen mit, an welche der Hauptstrahl nicht dringen kann, und bildet gleichsam ein umgebendes Licht, wodurch wir Gegenstände auch im Schatten unterscheiden, und ihren Abstand von einander erkennen. Auf diesen Theil haben sich die alten Griechen vollkommen verstanden, wie wir auch an den mittelmäßigen Mahlereyen des Herkulanums wahrnehmen, woraus wir schließen können, daß er damals ein allgemeiner Lehrsatz der Schulen war. Unter den neuern Mahlern haben sich in diesem Stücke Corregio, Velasquez und Rembrandt besonders hervorgethan.

Auf unsere Gemählde wiederzukehren, so ist das Kind Jesu ein vollkommenes Werk, nicht nur wegen des Helldunklen, sondern auch wegen des Colorits, der Farbenauftragung, der Zeichnung, und der höchsten Grazie. Corregio verstand sich sehr wohl auf Verkürzungen, und wußte die Umrisse selbst aus den Formen der Körper herauszubringen; eine Sache, die überaus schwer ist, und worinn kein anderer Künstler gleiche Stärke hatte, nur Michael Angelo und Raphael ausgenommen. Die Griechen hielten diesen Theil der Mahlerey für ungemein schwer, wie Plinius im 35ten B. 10. Kap. berichtet.

Und

Und in Wahrheit, ungeachtet es ohne Zweifel sehr schwer ist, Körper und ihre Mitteltheile zu mahlen, so haben sich dennoch hierinn viele Künstler hervorgethan; hingegen die Aussentheile der Körper zu bilden, und einer Mahlerey das Ansehen zu geben, daß sie sich durch Hülfe der Rundung zu verlieren scheint, ist eine Sache, die Künstlern nur selten gelingt; weil eben diese Aussentheile sich selbst verschlingen, und auf eine Art endigen müssen, welche noch andere Theile hinter sich verspricht, und auch das, was verborgen und bedeckt ist, schauen läßt.

Das andere Stück, so des Herrn Gebet im Garten vorstellt, ist zwar klein, aber ausgeführt und wohl überdacht. Auf den ersten Anblick sieht man nur den Erlöser mit einem Engel, und um sie herum eine hellere Luft, da alles übrige im Schatten der Nacht gehüllt ist. Allein, wenn man es genauer betrachtet, so findet man die umgebene Luft sammt der Gradation wunderbar ausgedrückt: gerade, wie es sich natürlich in einem nur wenig erleuchteten Mittel äussert, da wir die näheren Gegenstände kennen, indessen sich die entfernteren dem Auge entziehen. Die herankommen, den Heyland zu ergreifen, kann man nicht unterscheiden, auch sind die Bäume nicht deutlich entworfen, bis auf den Platz, wo sich die Apostel befinden: hier fängt man an, Blätter und Aeste, und selbst das weiche Gras zu unterscheiden, dann einen Baumkloß mit der Dornenkrone, und ein Kreuz in die Erde gesteckt,

 genau

genau in dem Maaße, nach welchen sie sich dem Hauptlichte nähern. Der Glanz im Angesichte des Erlösers beleuchtet das ganze Stück; er selbst erhält es von oben, wie vom Himmel herab, und wirft es zurück auf den Engel. Der Begriff ist sehr richtig, schön, und mit der höchsten Vollkommenheit ausgeführt, deren allein dieser Künstler fähig war.

Diese Stücke befinden sich nun in ebendemselben Kabinette der Prinzessinn von Asturien, wo Titians zuvor beschriebene Mahlereyen sind. Allda sieht man auch ein Stück von Leonard da Vinci in seinem fleißigsten Styl. Ein anders stellt zween Knaben vor, die mit einem Lämmchen spielen; so aber nicht sehr gut ausgeführt ist, und noch ein anders mit dem jugendlichen Haupte des heiligen Johannes. Aus diesen Mahlereyen erkennet man das große Studium dieses Künstlers, so er auf die Kunst verwendet hat, vom hellesten Lichte bis zum dunkelsten Schatten überzugehen; beynebens entdeckt man hier eine gewisse muntere und lächelnde Grazie, welche vermuthlich dem großen Corregio den Weg zu jener Grazie gebahnet hat, die alle seine Werke auszeichnet.

Noch findet man in diesem Kabinette einige Mahlereyen, die man für Raphaels Arbeiten hält. Von seiner Erfindung ist eine heilige Familie mit Figuren von halber Leibesgröße, vermuthlich eines aus den Werken, die Raphaels Schüler nach dessen Zeichnung ausgeführt haben. Die Zusammensetzung ist

ist ganz so, wie in dem berühmten Werke zu Florenz, so unter dem Namen Maria della Seggiola bekannt ist. Der Unterschied ist, daß diesem Bilde, wovon wir reden, die Figur des heiligen Johannes fehlt, und seine Form viereckigt ist, da hingegen jenes zu Florenz rund ist, und die Figuren beynahe die natürliche Größe haben. Auch dieses Bild im königlichen Pallaste verräth größtentheils Raphaels Pinsel, aber nur als eine Skizze, nicht als ein ausgeführtes Stück. Vorzüglich ist der Frauenkopf ganz sein, und wie seine besten Werke voll Geist und Leben.

Aber wie werde ich das ausnehmend schöne Werk, so unter dem Namen Spasimo di Sicilia bekannt ist, je genug, und nach seinem Verdienste beschreiben können. Sie wissen, daß es Raphael in Rom gemahlt, und nach Sicilien für die Kirche Madonna dello Spasimo geschickt hat. Es gieng, wie Vasari berichtet, im Meere unter, aber man erhielt es unbeschädigt wieder. Alle ächte Kenner haben es jederzeit überaus hochgeschätzt, und Augustin von Venedig in Kupfer gestochen, ohne einen Begriff von dessen Schönheit zu geben. Graf Malvasia redet mit Verachtung davon, aber seine eigenen Schriften verrathen das seichte Urtheil über den Vorzug der Mahlereyen, und seine Leichtgläubigkeit gegen Berichte anderer Künstler, wenn man doch Leute für Künstler halten kann, die unfähig sind, dieses großen Mannes Verdienst, und die wah-

ren Gründe einzusehen, aus welchen Kunstwerke geschätzet werden müssen.

Ich halte es für eine unleugbare Wahrheit, daß das edelste in der Mahlerey nicht in dem besteht, was blos das Auge reizt; denn aus diesem Grunde mögen Kunstwerke nur Leuten gefallen, die ganz nichts von der Kunst verstehen; sondern daß vielmehr jene Theile in der Mahlerey die vorzüglichsten sind, welche den Verstand befriedigen, und Männern Vergnügen schaffen, die ihre Seelenkräfte anzuwenden wissen. Wenn es nun so ist, wie ich dessen vollkommen überzeugt bin, so ist Raphael ohne Zweifel der größte aus allen Mahlern, deren Werke bis auf unsere Zeiten gekommen sind. Die Erfindungen und Gedanken in seinen Mahlereyen geben uns gleich beym ersten Anblicke den vollen Begriff, welchen er in dem Verstande seiner Zuschauer hervorbringen wollte. Es mag sein Stoff ruhig, oder stürmisch, heftig oder zärtlich, fröhlich oder traurig seyn; er wird nie etwas enthalten, so dem Begriffe zuwider wäre, welcher allezeit den Stoff vollkommen anzeigt: dadurch rührt er unsere Seele, und schafft sich über dieselbe eben so viel Ansehen und Gewalt, als immer die Dichtkunst und Redekunst.

Ueberdem sieht man in allen seinen Figuren deutlich ausgedrückt, was der Handlung, in welcher sie geschildert werden, vorhergieng, und man erräth gleichsam, was sie sogleich darauf thun müssen. Niemals wird man ganz geendigte Handlungen sehen,

hen, sondern alle Figuren zeigen sich in einem Zeitpunkte, welcher entweder dem Anfange, oder dem Ende einer Handlung nahe ist. Daher erhalten sie so viel Leben, daß sie etwas genauer betrachtet, sich gleichsam zu bewegen scheinen. Wollen wir nun gegenwärtiges Gemählde nach allen angeführten Theilen untersuchen, so werden wir ohne Mühe finden, daß, wenn Raphael nicht immer in seinen Werken gleich groß war, man sicher annehmen könne, dessen einzige Ursache müsse in der Mannigfaltigkeit seiner Schönheiten aufgesucht werden.

Sie begreifen schon, daß der Stoff dieser Mahlerey aus der Schrift genommen sey. Als Christus das Kreuz nach dem Berge seines Leidens zog, brachen die Frauen, alsbald sie ihn sahen, in laute Klagen aus: er aber sprach im prophetischen Geiste, sie sollten nicht über ihn, sondern über ihre Kinder trauren, wodurch er den künftigen Sturz Jerusalems vorhersagte. Raphael, dieser Komposition mehr Annehmlichkeit zu verschaffen, ließ in einer Entfernung den Marterberg schauen, wohin ein krummer Weg führt, der sich zur Rechten vom Thore hinüberdreht. Dort, wo sich dieser Weg seitwärts wendet, stellet der Künstler den ersten Fall des Erlösers vor, welchen ein Gerichtsdiener mit dem Seile, woran er gebunden ist, wieder einherzieht.

Weil das Gemählde für die Kirche der schmerzhaften Mutter bestimmt war, kann man vermuthen, der Vorsteher dieser Kirche habe verlangt, daß der

der Mahler die Mutter Jesu mitanbringe, wiewol es auch sein eigener Einfall gewesen seyn mag. Was es immer ist, so wußte sich Raphael in alle Gelegenheiten so wohl zu finden, daß er einen jeglichen Stoff auf die edelste, anständigste und bedeutendste Art behandelt hat.

Da er in diesem Stücke die Mutter eines Sohnes zu schildern hatte, der eben zum Tode geführt, und von Gerichtsdienern äusserst mishandelt wird, so wählte er die unglücklichste Lage einer Mutter, die, um ihrem Sohne einige Linderung zu schaffen, sich in der unvermeidlichen Nothwendigkeit findet, die unverschämte Rotte zu bitten, daß sie doch Erbarmen mit ihm haben. In dieser Lage schilderte er die Mutter Jesu. Sie kniet eben, ohne ihren Sohn anzusehen, dem sie durch sich nicht helfen konnte: aber durch den Ausdruck der dringendsten Bitte giebt sie zu erkennen, es möchte doch der Gerichtsdiener ihren niedergesunkenen Sohn mitleidig emporrichten. So demüthigend auch diese Handlung für eine Gottesmutter ist, so wußte doch Raphael Hoheit hineinzubringen, da er den heiligen Johann, die Magdalene, und die andern Marien zu ihrem Dienste umhermahlte, wie sie eben zu Hülfe kommen, und dieselbe unter den Armen stützen.

An allen diesen Personen entdeckt man die größte Betrübniß über das Leiden des Heilandes, vorzüglich aber an Magdalene, welche mit Jesu gleichsam zu reden scheint: indessen Johannes die heilige

Mutter unterstützt. Jesus Christus liegt zwar zu Boden, aber nicht kraftlos und niedergeschlagen, sondern gemäß dem Evangelium mit der Mine eines Drohenden. Beynahe unbegreiflich ist in diesem Stücke die Hoheit und Schönheit seines Angesichtes, so wie sie vom prophetischen Geiste angeflammt ist. Dieses stimmt vollkommen mit dem Stoffe der Mahlerey zusammen, sowol in Absicht auf die Person, welche auch im Leiden noch Gott ist, als auch in Beziehung auf Raphael, der nie einen Gegenstand, dessen Charakter edel seyn sollte, durch einen niedrigen Zug abgewürdiget hat. Die Handlung der ganzen Figur ist belebt und edel: ganz ausgedehnt ist der linke Arm, welcher sich auf einen Stein mit seiner überausschönen Hand stützet: auch die Falten seines Aermels entdecken den eigentlichen Zeitpunkt der Handlung, indem es scheint, als hiengen sie gleichfalls in der Luft, und wären noch nicht ganz nach der Richtung ihrer eigenen Schwere gesunken. Mit der Rechten ist Jesus bemühet, sein niederschwerendes Kreuz zu umfassen, gleich als ob er es nicht von sich lassen, sondern vielmehr emporheben wollte: ein Gedanke, welcher allerdings des großen Raphaels würdig ist, indem er durch eine Handlung, die vielen ganz gleichgültig scheinen wird, den Zuschauer erinnert, daß Jesus leide, weil er es wollte.

Nicht weniger bewunderungswürdig ist die Verschiedenheit des Ausdrucks, in welchen er die Gerichtsdiener vorstellte, und zu erkennen gab, daß

sich

sich auch unter bösen Leuten noch vorzügliche Bösewichter auszeichnen. Die im Rücken gestellte Figur, welche den Heyland mit dem Stricke emporzieht, scheint kein anders Vergnügen zu haben, als das unmenschliche Verlangen, mit dem Leidenden bald den Marterplatz zu erreichen. Der andere Gerichtsdiener, welcher einigermaßen das Kreuz hält, scheint wie vom Mitleiden gerührt zu seyn, gleich als wollte er dem Heylande Linderung schaffen. An der Seite steht ein Soldat, welcher das Kreuz Jesu faßt, und emporhebt, indessen er mit der Lanze drohet, und seine größte Bosheit dadurch äussert, daß er den schon gefallenen Erlöser noch zum Ueberflusse niederdrücken will.

Alle diese Betrachtungen gehören eigentlich zur Erfindung, welche, die Wahrheit zu sagen, einer Mahlerey Werth, und Adel ertheilt, und den starken Geist des Künstlers zu erkennen giebt; so daß der Mann, welcher in diesem Stücke gleich fürtreflich, wie Raphael ist, den Namen eines großen Mannes eben so sehr verdient, als ihn die besten Dichter und Redner verdienen. Man muß aber wohl in Acht nehmen, was ich von der Vollkommenheit der Erfindung sage; denn es besteht dieselbe nicht blos in einem schönen Koncepte, oder in was immer für einem eigenen und guten Gedanken, sondern in der Einheit der ausgeführten Idee, welche den Verstand gleich Anfangs eingenommen, und beschäftiget hat. Daher muß auch der Zuschauer diesen Begriff des ersten Entwurfs immer vor Augen

gen haben, und bis auf den letzten Pinselstrich verfolgen, als durch welchen am Ende des Werkes die Einheit erhalten wird.

Vielen andern Künstlern, die der Haufe der Kunstliebhaber, und der Mahlerpöbel für erfinderisch hält, waren gemeiniglich die nun angeführten Theile, welche Raphael eigen sind, gänzlich unbekannt. Daher sie in allen Fällen Erfindung und Zusammensetzung durcheinandermengten: unterdessen besteht in der Erfindung allein die wahre Poesie des Stückes, so sich der Mahler in seiner Einbildung entworfen hat, und folglich ist die Vorstellung so, als ob er die Begebenheit mit den Personen, welche er sich in seiner ersten Idee, oder in die Poesie des Stückes vorgezeichnet, entweder schon vormals gesehen, oder eben itzt vor seinen Augen hätte.

Die Zusammensetzung hingegen, und die Anordnung besteht in der Austheilung jener Gegenstände, die sich der Künstler durch seine Erfindung gleichsam zubereitet hat. Eine Zweydeutigkeit, die sich in Mahlerschulen einschlich, und bey Liebhabern festsetzte, führte zu der irrigen Meynung, daß Erfindung und Zusammensetzung keine wichtigere Absicht habe, als durch Mannigfaltigkeit der Gegenstände, durch verschiedene Richtungen und Kontraposten ein Stück angenehm, und fürs Auge reizend zu machen: eine Meynung, wobey die edlere Kunst, welche eigentlich zur Erfindung gehöret, nämlich Bedeutungen vorzustellen, ganz vergessen wird.

Einige

Einige Unwissende wagten es zu behaupten, daß Raphael kein Erfinder wäre; denn sie erhielten etwa ungefähr ein Madonnenbildchen zu Gesichte, ohne je die prächtigen Werke im Vatikan, oder jene nach der Apostelgeschichte gesehen zu haben. Von diesen letztern, die Raphael zu Taperen erfunden hat, kann man eine vollständige Sammlung in Madrit bey dem Herzoge von Alba sehen und untersuchen. Wenn aber auch Jemand keine Gelegenheit hätte, weder diese Stücke, noch irgend einige Abdrücke von Raphaels Werken zu sehen, so könnte ihn das einzige Gemählde, wovon wir itzt reden, von dessen Fürtreflichkeit in diesem Theile der Kunst vollkommen überzeugen. Wer verstand sich besser auf das Gleichgewicht *) in Zusammensetzungen, auf das Pyramydalische **) der Gruppen, auf den Kontrast der Glieder bey abwechselnden Bewegungen der Figuren, und auf die unendliche Mannigfaltigkeit der Stellungen, so daß seine göttlichen Werke in allen ihren Theilen wie belebt zu seyn scheinen? Wer wußte

*) Das Gleichgewicht in einer Composition beobachten (equilibrare) heißt so viel, daß die Gegenstände dergestalt vertheilt sind, damit nicht ein Theil des Gemähldes leer und der andere vollgefüllt erscheint, und daß diese Vertheilung natürlich und ungekünstelt ist.

**) Das Pyramidalische der Gruppen besteht darinn: daß alle Gegenstände zusammengenommen eine Pyramide bilden, deren Grundfläche breiter als die Spitze ist. So bald Gruppen in irgend einer andern Gestalt, sie mag geradlinicht oder zirkelförmig seyn, angelegt werden, so entsteht allemal eine heßliche Wirkung.

wußte endlich besser, die auf eine Geschichte passende Zahl der Figuren richtig zu bestimmen, und also zu vertheilen, daß keine müßig oder unnütz blieb? Wenn er nur selten, und dann auch mit Mäßigung von einigen gewaltsamen Bewegungen Gebrauch machte, so geschah es nur des Ausdrucks wegen, um die Lage der Seele an Personen, die er schilderte, vor Augen zu stellen: indem es nicht wahrscheinlich ist, daß ein Mann beym ruhigen Denken ebendieselbe Gebärde, wie im Kämpfen, Laufen, oder Gehen annimmt. In einer guten Zusammensetzung muß man das Edle und Niedrige, das Alte und Jugendliche, und alle die Verschiedenheit einer natürlichen sowol, als zufälligen Lage unterscheiden, wie man dieß in Raphaels Werken als eine Eigenschaft wahrnehmen kann, die der Erfindung untergeordnet ist.

Die Zeichnung, das wirksamste Mittel, so ein Mahler hat, die Begriffe seines Verstandes auszudrücken, ist in diesem Werke Raphaels, so wie in allen seinen übrigen Gemählden von einer vorzüglichen Schönheit: und wenn er nicht die ganze Schönheit griechischer Statuen erreicht hat, so liegt die Ursache einerseits in dem verschiedenen Kostume der Zeiten, in welchen Raphael, und in welchen die Griechen gelebt haben, und andererseits in den so mannigfaltigen Gelegenheiten und Vorwürfen, in denen er seine Talente geprüft hat. Hätten die alten Griechen einen Gerichtsdiener an die Seite des Erlösers zeichnen müssen, so würden sie

denselben weder besser, noch in einer andern Manier gezeichnet haben, als auf diesem Werke der Diener, welcher uns den Rücken zukehrt, zu sehen ist. Raphael dachte gar wohl, wie ungereimt es wäre, auch die Proportion eines niedrigen Menschen unverletzt, so eine zierliche Figur, als jene des borghesischen Fechters hinzustellen, die mehr Bewunderung, als selbst Christus erregen würde: So zeigt die Kirche des heiligen Gregorius in der Andreaskapelle zu Rom jenes berühmte Werk von Dominichino, an dem alle Zuschauer mehr den Gerichtsdiener, welcher den Heiligen geisselt, als selbst den Heiligen, die Hauptfigur des Stückes, bewundern. Dieser Fehler ist allen berühmten Mahlern vom Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Zeiten gemein. Will jemand auch aus Alterthümern Beyspiele haben, daß nicht immer schöne Charakter gewählet wurden, so kann er sich des Schleifers zu Florenz erinnern: in dieser Figur wird man vergebens den Charakter der Ringer, oder Silens, oder des borghesischen Fechters aufsuchen, sondern vielmehr finden, daß sie weit unter der Schönheit gedachter Figuren ist.

Wer den Styl in Raphaels Zeichnung sowol auf diesem, als auf andern seinen Werken genau untersuchen will, wird in selben den Geist der Alten antreffen; denn er hat die wesentlichsten Theile im Baue des menschlichen Körpers nicht nur aufs richtigste begriffen, sondern auch mit aller Deutlichkeit und Bestimmtheit hingezeichnet, indessen er über-

flüßige,

flüßige und unbedeutende Dinge gleichsam unbemerkt ließ. Allein, was an Raphaels Zeichnung die größte Bewunderung verdient, ist in seinen geschilderten Personen die genaue Uebereinstimmung ihres Charakters mit der Handlung, worinn sie vorgestellt werden, so daß man wirklich Menschen zu sehen glaubt, die nicht zufälliger Weise, sondern aus wahrem innerlichen Triebe thun, was sie Raphael thun läßt: und dieses läßt sich nicht nur aus den Gesichtszügen, woraus man insgemein auf den Zustand des menschlichen Geistes zu schließen pflegt, sondern auch aus der Form des ganzen Körpers, und aller seiner Theile entdecken.

In der Figur, welche den Rücken zukehrt, schilderte er einen vierschrötigen, ungestalteten Menschen, wie insgemein rohe und dumme Leute sind, und gab ihm eine verhältnißmäßige Handlung zu, ohne eine besondere Empfindung auszudrücken. Hingegen drückte er in den zwo andern Figuren die Empfindung der Seele auf ihren Angesichtern aus, und gab ihren Körpern ein zierliches Verhältniß. Vor allem aber verdient hier bemerkt zu werden, wie schicklich der Künstler in dem Erlöser die höchste Schönheit des Angesichts mit dem lebhaftesten Ausdrucke vereinigt habe, ohne dem Regelmäßigen und Edlen dieser Gesichtsbildung nur im geringsten nachtheilig zu seyn. Alle wesentliche Theile an den Knochen und Muskeln sind angezeigt, aber mit einer solchen Delikatesse, daß dadurch dem Großen der vorzüglichsten Formen nicht das Geringste entgeht.

Eben derselbe Charakter ist an dem Halse, ist an der Hand sichtbar, worauf er sich stützt; und ungeachtet diese Handlung das Fleisch drückt, so daß Knochen und Gelenke gleichsam verborgen bleiben, so stimmt dennoch der Umriß des Daumens, und der übrigen Finger so genau mit dem Charakter des Kopfes zusammen, als ob dieses Werk unter den Händen der berühmtesten Künstler Griechenlands entstanden wäre, welche sich vorgenommen hätten, zwischen jenen des Jupiter, und jenem des Apollo einen Mittelcharakter aufzustellen, so wie in der That der Charakter des Erlösers seyn soll, dem nur noch der zufällige Ausdruck seines Leidens, worinn er geschildert wird, zugesellt werden muß.

Ich werde hier nicht weitläuftiger anzeigen, wie sehr jeder Pinselzug seine fürtrefliche Einsicht in die Verkürzungen und Umrisse verrathe, die sich gleichsam einen hinter dem andern gemäß dem Augenpunkte verbergen, auf eine Art, welche den aufmerksamen Zuschauer täuscht, daß er an verschiedenen Orten gleichsam tiefer hinein hinter der Oberfläche des Gemähldes zu schauen glaubt. An den Köpfen ist die Rundung aller Theile sowol nach der Handlung, als nach dem Gesichtspunkte in Raphaels eigener Manier ausgeführt. Es würde zu lange werden, wenn ich bey jeder kleinen Bemerkung, bey jeder fürtreflichen Eigenschaft, die man so häufig in dieses berühmten Künstlers Mahlereyen antrifft, stehen bleiben wollte. Ueberhaupt, wenn etwas in seinen Werken vorkömmt, so nur mittelmäßig ausgeführt ist,

ist, müssen wir immer den Schluß machen, daß es das Werk eines seiner Schüler ist: denn da er sich auf dieselben mehrmals wegen gehäufter Arbeiten nothwendig verlassen mußte, so kann man solche Werke unmöglich für die seinigen ansehen.

Nachdem wir nun diejenigen Mahlereyen dieses königlichen Pallastes, welche in Ansehung des edleren Theils der Kunst von einem hohen Werthe sind, und Stoff genug zu tiefsinnigen Betrachtungen über die Kunst geben, genau durchgegangen haben, so wollen wir zur Betrachtung einiger fürtreflichen Mahlereyen im leichten Styl schreiten, in welchen man alle Schwierigkeiten abgekürzet hat, ohne jedoch die Einheit einer allgemeinen, richtigen, und wohl entworfenen Idee ausser Acht zu lassen. Ich rede von den schönen Werken des Lanfranko, unter welchen das Leichenbegängniß eines Kaysers sammt dem Fechterkampf am Trauergerüste Bewunderung verdient. Es enthält dieses Stück eine Sammlung von den fürtreflichsten Gegenständen der Kunst. Seine Zeichnung giebt uns in einigen Proportionen von dem Bau des menschlichen Körpers jenen allgemeinen Begriff, in welchen die Schönheit des Antiken besteht; man findet zum Theile Raphaels Ausdruck zugleich mit den Massen und Corregios Leichtigkeit im Helldunklen: alles dieses jedoch ist nicht gänzlich ausgeführt, sondern nur angezeigt. Gleichfalls verdient ein Streit auf Schiffen, ein Opfer, und noch andere Mahlereyen dieses Künstlers bemerkt zu werden.

IV.

Die übrigen vielen Gemählde von verschiedenen Schulen.

Es giebt eine Menge Mahlereyen aus verschiedenen Schulen, welche den Grad der Fürtreflichkeit, auf den sich die angeführten Stücke erschwungen, noch lange nicht erreicht haben. Mitten unter diesen findet man auch einige von Poussin, aus welchen ein Bachusstück mit Figuren, die nicht ganz einen Schuh hoch sind, vorzüglich schön ist. Zeichnung und Colorit ist überaus gut: einige Weiber, und verschiedene Kinder voll Grazie sind mit Tanzen beschäftiget. Von einer besondern Schönheit ist die Landschaft, welche den Grund des Stückes ausmacht. Anfänglich war dieses Gemählde zur Decke über ein Clavier bestimmt; darauf aber ward es entweder von unserm Poußin selbst, oder von Kaspar Poußin, seinem Anverwandten, vergrössert.

Es wäre zu wünschen, daß mehrere junge Mahler Lust hätten, die schönsten Muster der Kunst, die ich bisher beschrieben habe, mit größtem Eifer zu studieren, und nicht nur durch Kopiren, sondern auch durch Nachahmen zu benützen. Es ist zwischen beyden Arten ein großer Unterschied; denn nicht alle, die kopiren, sind auch fähig, ähnliche Werke hervorzubringen, wenn sie nicht die Gründe, welche den Künstler des Urbildes so zu arbeiten bewogen haben, mit vieler Anstrengung überdenken, das einzige Mittel,

tel, aus dem Studium fremder Werke Nutzen zu schaffen.

In einem jeden Gemählde kommen zwey wesentliche Stücke vor: das eine sind die Grundursachen aller Dinge, welche man gleichsam die rückgelassenen Fußstapfen vom Verstande des Künstlers nennen kann; das andere ist die Manier, oder so zu sagen, die Einkleidung des Werkes. Gemeiniglich pflegen die Kopirer, welche sich schmeicheln, nach den Werken großer Männer zu studieren, ihre vornehmste Sorge auf die Nachahmung der äusserlichen Gestalt, die ich Manier nenne, zu verwenden. Daher, wenn sie das Urbild nicht mehr vor sich haben, und selbst ein Werk, worinn verschiedene Umstände zusammentreffen, ausführen müssen, bleiben sie ohne Leitung sich selbst überlassen. Aber diejenigen, welche nach Werken berufener Künstler mit Ueberlegung und wahrem Nachahmungseifer ernstlich studieren, wenn sie einmal sich fähig fühlen, etwas ähnliches hervorzubringen, untersuchen anfänglich die Gründe, von welchen gedachte Künstler geleitet wurden: und haben sie auf diese Art Gewißheit und Festigkeit erlanget, so können sie in ähnlichen Fällen eben dieselben Gründe und Manieren auf ihre eigenen Werke übertragen, ohne sich dadurch eines Plagiates schuldig zu machen.

Ich bin also der Meynung, junge Mahler müssen zwar mit aller Aufmerksamkeit nach den Werken großer Männer studieren; aber nicht in der Absicht,

sie blindlings nachzuahmen, sondern vielmehr zu untersuchen, welche Theile aus der Natur sich diese großen Männer zur Nachahmung gewählt haben: denn man muß überzeugt seyn, bey gedachten Künstlern, so berühmt sie auch immer wären, sey nichts gut, als was mit der Natur vollkommen übereinstimmt. Nachdem sie aber eine gewisse Fertigkeit in Kopirung solcher Stücke erlangt haben, so weiß ich ihnen nichts vortheilhafteres anzurathen, als daß sie ihr Studium auf die Natur wenden, und aus selbiger die Theile herausnehmen, die eine Aehnlichkeit mit denjenigen haben, welche sich die Künstler, nach deren Werken sie im Kopiren studierten, vorzüglich ausgewählt hatten.

Auf diese Art können sie bey einer auch geringen natürlichen Anlage geschickte Künstler werden: und wenn sie sich gleich auf den hohen Grad derjenigen Männer, die sie sich zum Muster aufgestellt haben, nicht erschwingen, werden sie dennoch dadurch, daß sie die Natur nachahmen, Verdienst genug haben, um von Seite der Kunst Hochachtung zu erlangen. Die Natur ist so fruchtbar und so mannigfaltig in ihren Erzeugungsarten, daß sie jedem Manne, der Talente und Verstand hat, immer verhältnißmäßige Theile darbeut, wenn nur die Nachahmung nach den Gründen geschieht, die ich, so gut es mir möglich war, und so gut es meine geringe Uebung im schriftlichen Auffäßen erlaubte, hier anzugeben bemühet war.

Dieser mein Aufsatz ist zuletzt weiter nichts, als ein Brief, den ich zwar in guter Absicht geschrieben habe, wozu mir aber Muße und Bequemlichkeit fehlte, demselben eine bessere Gestalt zu geben. Diese Ursache, vereiniget mit meiner geringen Fähigkeit zu gegenwärtigem Unternehmen, ist Schuld an der Unvollkommenheit meiner Schrift. Entschuldigen Sie mich hierüber beym Publikum, und helfen Sie mit einigen Erläuterungen der Dunkelheit ab, die sich in diesem Schreiben finden möchte. Hätte ich ihm größere Deutlichkeit geben wollen, so würde hieraus ein Lehrbuch entstanden seyn, eine Sache, die ich zu unternehmen nicht wagen will.

Aranjuez
den 4ten März 1776.

Anton Raphael Mengs.

Anmerkung.

Zu den Stücken, welche sich im Zimmer seiner katholischen Majestät befinden, gehört noch eine fürtrefliche kleine Statue von Michael Angelo Buonarotta, die den Erlöser, an eine Säule gebunden, vorstellt. Unter den Gemählden ist auch eine Empfängniß bis halben Leib in natürlicher Grösse, und ein heiliger Anton von Padua, ganz klein, beyde von Herrn Anton Mengs. Diese Mahlereyen sowol, als die Statue werden auf Befehl des Königs jedesmal nach den königlichen Lustschlössern mitgenommen.

Gleichfalls ist in diesem Zimmer ein Ecce homo von Guido Reni.

Zwo andere Mahlereyen von Herrn Mengs begleiten immer den Prinzen von Asturien, und Infanten Don Ludwig nach Madrid, und nach den königlichen Lustschlössern. Das eine ist eine Himmelfahrt der Mutter Gottes, das andere Joseph mit dem Kinde Jesu.

Im Zimmer des Prinzen von Asturien sind ausser der heiligen Familie, von Murillo noch zwey andere Werke dieses Künstlers merkwürdig, nämlich eine Mutter Gottes, und der Heyland bis halben Leib.

Brief

Brief

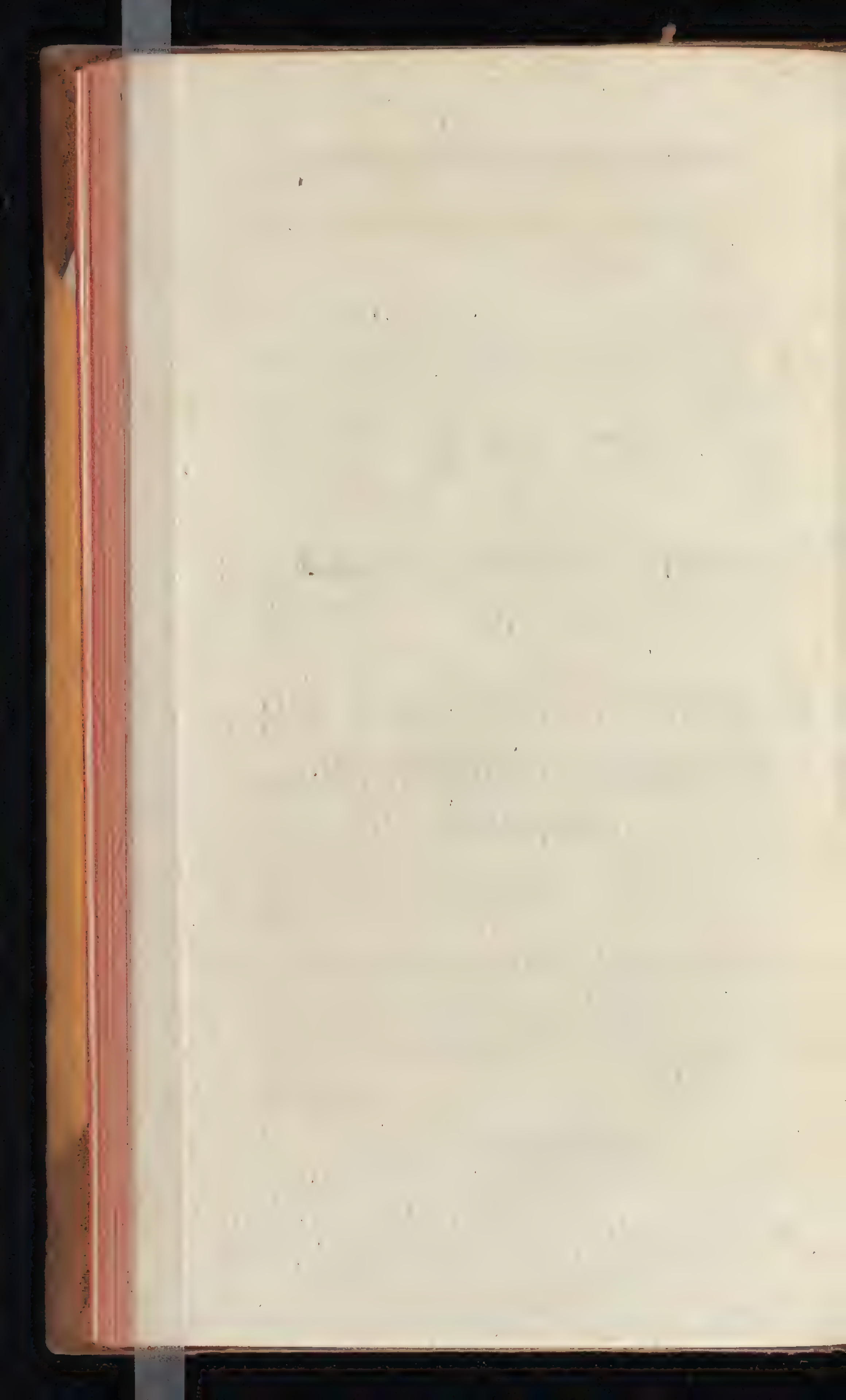
des

Anton Raphael Mengs

an den

Herrn Fabroni,

Oberaufseher der Universität zu Pisa.





Brief
des
Anton Raphael Mengs
an den
Herrn Fabroni,
Oberaufseher der Universität zu Pisa.

Anmerkung
des
Herrn von Azara.

Folgender Brief von Mengs ist eine Antwort auf ein Schreiben des Herrn Fabroni, Lehrer der königlichen Prinzen zu Toskana, eines Mannes, der wegen seiner Gelehrsamkeit in Italien überall bekannt ist.

Dieser

Dieser Prelat hatte von der berühmten Gruppe der Niobe eine Beschreibung gemacht, welche der Großherzog, dieser Freund alles Schönen und Guten vor wenig Jahren von Rom nach Florenz bringen ließ. Da aber dieser Gelehrte einsahe, wie sehr ihm der Rath des Mengs in dieser Materie zu statten kommen könne, überschickte er ihm seine Dissertation, ehe er sie öffentlich herausgab, und bat sich seine Meinung darüber aus. Mengs befand sich damals in den elendesten Gesundheitsumständen, und so entkräftet, daß man alle Augenblick befürchtete, er würde sterben; demohngeachtet dictirte er ihm folgenden Brief mit den Noten, welche beygefügt sind, und die verschiedene Punkte der obigen Dissertation betreffen, die ganz neuerlich ans Licht getreten ist. Der berühmte Verfasser machte sich auch wirklich der Vorschläge des Mengs sehr vortheilhaft zu Nutze.

Ew. Excellenz!

Ich bitte gehorsamst um Verzeihung, daß ich nicht gleich unmittelbar auf Ihr sehr höfliches Schreiben geantwortet habe, indem mich meine ausserordentlich schwächliche Gesundheit daran verhinderte, die mir kaum so viel zu reden verstattete, als zum dictiren eines Briefs erforderlich ist, indem ich beynahe ganz und gar der Stimme beraubt war. Ueberdem ist der Auftrag, dessen mich Ew. Excellenz würdigen, nämlich, Ihnen meine Meynung über die überschickte Dissertation zu sagen, eine Sache, die zu allen Zeiten meine Kräfte übersteigt, besonders aber anjetzt, da ich nicht im Stande bin etwas zu thun. Der gute Wille Ew. Excellenz gehorsam zu seyn, macht übrigens, daß ich alle übrige Nebendinge überwinde, und ich schreite daher zur Vollführung Ihrer Befehle, und bitte, diese meine Anmerkungen so schwach, oder gut sie auch seyn mögen, geneigt aufzunehmen.

Ich habe mehr als einmal die Dissertation über die Sammlung der Statuen der Fabel der Niobe durchgelesen, und ich glaube darinn die Absicht Ew. Excellenz erkannt zu- haben, nach welcher Sie eine zierliche und gelehrte Beschreibung von dieser Sammlung, beynahe in der Gestalt einer Lobrede machen, und alle Schönheit der Kunst bis auf den höchsten Grad anführen, um dieses wichtige Werk

so

so glänzend vorzustellen, als es verdient. Aus diesem Gesichtspunkte muß ich die gelehrte Schreibart bewundern, indem ich darinn alles das, ja noch vielmehr finde, als ich verlangen konnte; ausgenommen einige Kleinigkeiten, die auch fast gar nichts bedeuten, und welche ich auf beygefügtem Blatte mit den Seitenzahlen des rühmlichen Werks, bemerkt habe.

Ich bin überzeugt und versichert, daß die Art und Weise, wie Ew. Excellenz diese Beschreibung eingerichtet haben, so seyn muß, wenn man Dinge, die im Besitz großer Herren sind, und den Beyfall des Publikums vor sich haben, beschreiben will; wenn man daher auf eine andere Art davon sprechen wollte, so würde man weder von der einem noch von der andern Seite Beyfall erhalten, denn die bloße Critik wird erst mit der Länge der Zeit rathsam, indem sie den starken Beyfall entweder annimmt oder verwirft, und einem jeden verstattet, die Wahrheit anzunehmen. Wenn es jedoch der Klugheit gemäß ist, unser allzuoffenherziges Geständniß zu mäßigen, welches andern mißfällig, dem aber, der es bekannt macht, nachtheilig seyn könnte, so muß die Freundschaft diese überflüßigen Bedenklichkeiten nicht achten, und diejenige Aufrichtigkeit verstatten, welche sonst nicht erlaubt seyn würde; daher setze ich zum voraus, daß ich bey Ew. Excellenz die Freyheit habe, einige Meinungen zu entdecken, die ich bey andern verschweigen würde.

Die

Die große Ungleichheit der Figuren, welche die Sammlung der Statuen der Fabel der Niobe ausmachen, die große Unrichtigkeit vieler derselben, und der Vorzug an Schönheit vieler andern Statuen, die wir von den Alten haben, können unmöglich den Einsichten Ew. Excellenz entgangen seyn. Im Vatikan giebt es eine sehr mittelmäßige, und fast elende Venus, allein der Kopf derselben ist sehr schön und der Niobe gleich, und dieser Kopf gehört ihr gewiß zu, und ist niemals von ihr getrennt gewesen. Diese Statue ist ohnstreitig eine Kopie von einer andern, die weit besser war, und in dem königlichen Pallast zu Madrit verwahret man einen Kopf, welcher in allem dem Kopf dieser vatikanischen Venus sehr ähnlich ist, jedoch aber von weit grösserer Vollkommenheit, daß beynahe keine Vergleichung stattfindet. Ich setze also zum voraus, daß es sich eben so mit den Statuen der Fabel der Niobe zugetragen hat, welche uns sehr schön vorkommen, weil wir keine haben, die noch schöner sind; daher kann ich niemals glauben, daß Ew. Excellenz diese Sammlung als ein Werk ansehen sollten, welches wirklich von einem der größten Künstler herrührte; denn vielmehr könnte man es für eine Copie halten, welche nach noch bessern Originalen und von mehrern Künstlern von verschiedner Geschicklichkeit ausgeführt ist, und von diesen sind vielleicht auch jene schlechte Figuren hinzugesetzt worden. Es kann ferner seyn, daß sie zum Theil in schlechtern Zeiten umgearbeitet und durch die Neuern so sehr verstümmelt, und alte Wiederherstellungen sind, die noch zuvor

geschahen, ehe sie ausgegraben wurden; daher ist die Untersuchung, ob ein dergleichen Werk vom Scopas oder Praxiteles sey, vielmehr eine schöne Verzierung der Schriftsteller; allein ich befürchte, daß diese bey dem Anblick der Statuen selbst überflüßig scheinen wird: ausserdem ist es sehr schwer, das wir dasjenige unterscheiden sollten, was zu den Zeiten des Plinius nicht bestimmt werden konnte, woraus wir hinreichend schließen können, daß der verschiedene Styl beynahe unmerklich gewesen seyn muß.

Ich versichre Ew. Excellenz, daß ich kein Verächter der Denkmähler des Alterthums bin, und noch weniger, daß ich diese, wovon anjeßt die Rede ist, nicht bewundern sollte: vielmehr giebt es viel schlechtere, allein ich mache in den Theilen der Kunst einen Unterschied zwischen dem guten Styl, und zwischen der Vollkommenheit der Kunst. Das erstere zeigt uns die Vorschrift der Grundsätze, wornach die Alten arbeiteten; allein die Vollkommenheit hängt von der mehr oder wenigern Geschicklichkeit der Künstler ab. In Ansehung des ersten Theils bewundere ich fast alle Denkmähler des Alterthums, diejenigen ausgenommen, welche aus den Zeiten sind, in welchen die Künstler vermöge ihrer allzugroßen Unwissenheit in ihren Werken auch nicht die geringste Spur von der meisterhaften Geschicklichkeit ihren Vorfahren zurück ließen. Allein wenn ich auch die berühmtesten Denkmähler des Alterthums von Seiten der Vollkommenheit betrachte, so finde ich sie nicht alle der übertriebenen Lobeserhebungen, die wir lesen, würdig, und die ihnen doch von so vielen

len einsichtsvollen und großen Männern zuerkannt wurden; je mehr ich also in der Geschichte und in den Werken selbst nachforsche, so kommt es mir unglaublich vor, daß wir wirklich Werke von den berühmtesten Künstlern des Alterthums besitzen sollten; und wenn auch die, welche wir haben in meinem Augen unerreichbar sind, so kann ich doch nicht umhin meine eigene Unwissenheit vielmehr anzuklagen, als daß ich der Vernunft ausweichen sollte, die mir sagt, daß sie nicht von ihnen sind.

Wenn Rom mehrmals der Statuen beraubt worden ist, so werden gewiß die Werke der vornehmsten Künstler nicht unverschont geblieben seyn. Alle Namen, die wir auf antiken Marmorn lesen, sind in der Geschichte dunkel, ausserdem daß viele von den Neuern falsch angegeben sind, und vielleicht, wie der Name Glicon, erfunden worden sind. Phädrus bezeuget uns, daß von seiner Zeit an, erdichtete Namen auf die Statuen gesetzt wurden, und von dieser Art wird vielleicht der Name des Lisippus seyn, an dem Pittischen Herkules. Allein was soll man sagen, wenn wir den erhabenen Apoll im Belvedere bewundern, der von italienischen Marmor gearbeitet ist? Wie verhält es sich mit so vielen andern vortreflichen Statuen, wenn wir den Plinius vergleichen, wo er davon eben so, wie von einer neuen Entdeckung der lunischen Höhlen spricht? Wer kann uns Gewißheit geben, daß die vortrefliche Gruppe des Laokoon eben diejenige seyn soll, welche Plinius so sehr erhebt? Und wenn dieses auch wäre, könnte sie nicht eben so gut zur Zeit des Titus verfertigt, und von dem Geschicht-

 schrei-

schreiber aus einer andern Absicht gelobt worden seyn? Um so mehr, da diese aus fünf Marmorstücken besteht, und an dem größten Sohne eine sehr merkliche Unrichtigkeit sich findet.

Sie werden mir sagen, wie sollen denn diese vortreflichen Werke beschaffen seyn? Eben dieses, daß wir es nicht hinlänglich erkennen kennen, demüthiget uns, und erhöhet die Größe der Griechen; und wenn ich die Wahrheit sagen soll, so dünkt mich, daß es für den Fortgang der zeichnenden Künste viel vortheilhafter seyn würde, daß man die uns übrig gebliebenen Denkmahle dergestallt betrachten sollten, um daraus vernünftige Muthmaßungen zu machen, wie diejenigen, die wir verlohren haben, beschaffen seyn musten. Wenn man sie hingegen heut zu Tage als die allervortreflichsten ausschreiet, so entschuldigen viele von unsern Künstlern ihre eigene Unwissenheit damit, indem sie sagen, daß sogar in jenen Meisterstücken Irrthümer, und nicht einmal kleine Unvollkommenheiten angetroffen würden, die sich auch in den vortreflichsten Werken einschleichen könnten, indem die Unvollkommenheit von der Menschheit unzertrennlich sey.

Tausend Gedanken bestürmen mich über diesen Gegenstand; allein ich will Ew. Excellenz damit nicht weiter beschwerlich fallen, und setze auch nicht das Zutrauen in mir, daß ich mich deutlich genug darüber erklären könnte; daher verharre ich, und bin mit der größten Ehrfurcht

Ew. Excellenz.

I. Es

1. Es würde ein Unglück seyn, wenn die Vollkommenheit der Künste von der Freyheit abhienge, welche sich mit unsern jetzigen Zeiten nicht verträgt: daher würde dieser Gedanke sowol die Fürsten muthlos machen, sie zu beschützen, als auch die Künstler in der Ausübung hindern.

2. Es dünkt mich, daß die Mahler und Bildhauer aus der ersten Epoche nicht die Grazie, sondern blos die Nachahmung des Wahren, und nach und nach das Schöne aufgesucht haben, welche von selbst alle Härte ausschließt; und so viel man aus den wenigen alten Mahlereyen, die uns übrig sind, erkennen kann, so war ihr Styl angenehmer, das Helldunkel sanfter, und die Umrisse simpler und vermischter, als in der neuern Mahlerey; in der Bildhauerkunst aber hatten sie alle insgesammt eine gewisse Großheit.

3. Ich kann nicht begreifen, wie die Grazie hart genennt werden könne, indem dieses zwey einander gerade entgegengesetzte Eigenschaften sind.

4. Ich glaube, daß Praxiteles und Apelles nicht so sehr die Form, als vielmehr die Manier verändert haben, indem sie die schönen Formen unter einer leichtern Manier ausdrückten.

5. Daß in der Kunst mehr als eine Grazie seyn soll, kann ich nicht einsehen. Die Zeichnungen des Raphaels, Leonhards und Sarto ver-

dienen eben so wie die Zeichnungen des Guido und Albans schön genannt zu werden; die des Correggio sind graziös, und die des Parmigianino sind carrikatur und manierirt.

6. Die schneidende Schärfe der Augenbraunen ist nicht dazu, um sie von den Schläfen abzusondern, sondern sie diente bey den Alten vielmehr, um die Farbe der Augenbraunen anzudeuten, welche, wenn sie schwarz sind, ein ernsthaftes Ansehen geben, die folglich mit dem spitzigsten Winkel des Augenbrauns ausgedruckt werden muste. In der That, an den Köpfen des Jupiters bemerkt man durchgängig ein scharfes Augenbraun, und bey den Gottheiten mit blondem Haar, sieht man es etwas sanfter: wenn es Styl wäre, so würde man diesen winklichten Charakter auch noch an Mund, Nase und in allen übrigen Theilen finden, wie man wirklich an einigen Etruskischen oder sehr alten griechischen Denkmahlen bemerkt.

7. Der gute Winkelmann hatte bisweilen Erscheinungen, ein Fehler, den man an den Alterthumsforschern entschuldigen muß. Ich besitze den Gipskopf, wovon er redet: die Augenbraunen geben keinen deutlichen Unterschied zu erkennen; auch Plinius hat niemals gesagt, daß es zwey Nioben gegeben hätte, eine vom Scopas und die andere von Praxiteles.

8. Mich dünkt, daß der Unterschied zwischen den Formen der Mutter und Töchter vielmehr darinn,

rinn, daß sie mehr oder weniger artig und gefällig sind, als in dem eigenthümlichen Charakter der Formen bestehen.

9. Wenn man ihnen die angenehmste Harmonie einräumt, so fällt hierdurch der harte Styl von selbst weg. Das Harte kann blos bey dem erhabnen, und am meisten bey dem schönen Styl vorkommen; niemals aber bey dem sanften und reizenden.

10. Die Brüste sind allerdings etwas überflüßig begabt; allein demohngeachtet, nimmt ihre Höhe so allmählig ab, wie man an Frauen von Jahren findet.

11. Ich glaube nicht, daß diese Figur einen sterbenden, wohl aber einen todten Menschen vorstellt; und die Brust scheint mir nicht sehr von Muskeln aufgeschwollen, sondern der Bau zeigt blos einen geübten Jüngling an, wie wir dergleichen noch heutzutage, obgleich sehr wenige, in der Natur finden; allein dieser Bau hängt mehr von dem Brustbein als von den Muskeln ab. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Griechen die Sichtbarkeit der Muskeln vermehrt haben sollten; sondern mir kömmt es blos vor, daß sie dasjenige Wahre, was zum Begriff des Subjects, das sie vorstellen wollten, wesentlich ist, auswählten; denn ihr System und Kunst, welche sie der Wahrheit hinzusetzten, bestand niemals im Anhäufen und Veränderung des Wahren,

 son-

sondern blos in der Wahl des Schönsten und in der Simplicität der Formen. Der Laokoon stellt weiter nichts vor, als einen starken und gesunden Mann, der von dem Gift Verzuckungen leidet; allein der Torso ist, wie ich mehrmal gesehen habe, ganz Wahrheit.

12. Ich glaube, daß, wenn Ew. Excellenz die Worte des Plutarchs wohl erwägen, so werden Sie ihm nicht Unrecht sprechen, indem er nicht zu behaupten scheint, daß die Mahler die übrigen Theile vernachläßigen sollten, sondern er stellt blos eine Vergleichung mit dem Mahler an, indem er sagt, daß wenn er das Bild eines Menschen machen will, so soll er sich angelegen seyn lassen, die Augen und alle Theile des Gesichts, worinn so zu sagen, die Seele ihren Sitz hat, auszudrücken, und auf die übrigen Theile nicht so viel Sorgfalt verwenden; allein dieses muß man blos in Rücksicht auf die Aehnlichkeit dieses oder jenes Menschen verstehen, weil daselbst von einem Portrait die Rede ist, worauf die Vergleichung gehet. In der That, wir sehen die antiken Statuen mit Köpfen von Portraits, und die Körper in der schönsten Proportion, welche vielleicht die Person nicht hatte; und der Alexander mit dem Blitz in der Hand vom Apelles gemahlt,

wird

wird das Gesicht des Alexanders, nicht aber seine Gestalt gehabt haben.

13. So sehr ich auch die antiken Köpfe beobachtet habe, so haben diese allezeit nicht so längliche Augen, als die guten neueren Köpfe; vielmehr besteht ihre Großheit in der Form, in dem Schnitte, und der genauen Wölbung nach der wahren Schönheit.

14. Weit entfernt, daß die Knochen, welche das Auge einschliessen, groß seyn sollten; diese Lehre würde auch gefährlich seyn; haben die Alten vielmehr allezeit den Backenknochen etwas erhöhet, um das Gesicht nicht breit, und dreieckig zu machen.

15. Der Ausdruck Verkürzung (scorcio) gehört blos für die Mahlerey, und findet nicht in der Bildhauerkunst statt, es sey denn, daß man damit die Verkürzung der Muskeln in ihrer Zusammenziehung andeuten wollte, und die daraus herfliessende Wirkung von der Beugung eines Gliedes.

16. Für die Neuern könnte man ein wenig Nachsicht verlangen; indem es nicht nothwendig ist, daß wir uns bey dem Lobe der Alten so sehr herabsetzen, da man behaupten könnte, daß vielleicht ei-

nige Neuere sie in dem lebhaften Ausdruck übertroffen haben.

17. Es scheint, daß man dem Leonhard, Michelangelo, Raphael, Andreas del Sarto, Titian, Correggio, Paul, und vielen andern, wenn man die Wiederherstellung der Mahlerey denen Caracci zuschreibt, sehr Unrecht thue, und vielleicht blos aus Gunst für die Nioben; da doch das Profil der Schultern von der Frau in der Transfiguration, und die andere, welche nahe bey dem Besessenen ist, und viele andere des Raphaels, mehr denen Nioben ähnlich sind, als selbst die Köpfe des Guido.

Fragment
eines zweyten Antwortsschreiben
von
Mengs
an
Herrn Fabroni,
die Gruppe der Niobe betreffend.



Fragment eines zweyten Antwortsschreiben von Mengs an Herrn Fabroni, die Gruppe der Niobe betreffend.

Zweyte Anmerkung des Herrn von Azara.

Ausser den vorhergehenden Brief, welchen Mengs an Herrn Fabroni überschickte, fand ich unter den Papieren unsers philosophischen Mahlers ein Fragment eines andern Antwortsschreiben, das er vielleicht weitläuftiger auszuführen dachte. Da also auch dieses Stück einige nützliche Bemerkungen enthält, so wollte ich dem Publiko dasselbe nicht vorenthalten, indem jede Art von Produkt eines so großen Mannes schätzbar seyn muß.

Ew.

Ew. Excellenz!

Als Ew. Excellenz mir Dero Abhandlung über die Sammlung der Statuen von der Familie der Niobe mit sammt den Kupfern und Text übersanden, so war ich sehr neugierig sie durchzulesen. Ich muste das feine Gefühl und die tiefen Kenntnisse in den Geheimnissen der Kunst an Ew. Excellenz bewundern, und ich war willens, ohne mich in weitere Anmerkungen einzulassen, sogleich darauf zu antworten. Indessen nahm ich auf den Befehl Ew. Excellenz Rücksicht, nach welchen ich alles mit der größten Sorgfalt untersuchen, und meine Meynung darüber aufrichtig entdecken sollte, und ich bin also bereitwillig hierinn Gehorsam zu leisten.

Ich gestehe zuförderst, daß ich an Dero vortreflichen Schrift, nicht das geringste auszusetzen habe, indem Dieselben die Fabel so geistreich behandelt haben, daß sie dadurch das Ansehen der Wahrheit erhält. Ich setze zum voraus, daß Ew. Excellenz, wegen der Art des Marmors, woraus die genannten Statuen verfertigt sind, durch Kunstverständige eine Untersuchung haben anstellen lassen, ob sie von griechischen oder italienischen Marmor sind. Denn wenn das letztere stattfinden sollte, so würde bey der Abhandlung die Frage wegfallen müssen, ob die Statuen Werke des Scopas oder Praxiteles sind? indem alsdenn beyde davon ausgeschlossen seyn wür-

würden. Ich gestehe ferner Ew. Excellenz, daß diese beyden Künstler mir viel zu groß, verehrungswürdig und vortreflich scheinen, als daß ich mich überzeugen könnte, daß wir unter den noch übrig gebliebenen griechischen Werken der Kunst, das geringste von ihren Arbeiten antreffen sollten. Ueberdies glaube ich, nach dem Ausspruch des Plinius, daß der Unterschied des Styls zwischen diesen zwey Bildhauern nicht sehr beträchtlich gewesen seyn müsse, weil es schon damals sehr viel Mühe kostete, sie zu unterscheiden.

Es sey mir erlaubt, einige Bedenklichkeiten darüber anzuführen, daß wir wirklich noch Besitzer von den vortreflichsten Werken des Alterthums seyn sollten. Ein jeder weiß, daß Rom öfters geplündert und der besten Sachen beraubt wurde, um damit Constantinopel auszuschmücken, und daß zu den Zeiten des Theodosius und anderer, zu Rom alle Statuen vernichtet wurden. Daher läßt sich muthmaßen, daß diejenigen, welche einem so grausamen Urtheil noch entgangen sind, nicht die vorzüglichsten oder wenigstens solche gewesen seyn müssen, die auf unedlen oder wenig geachteten Plätzen gestanden haben.

Wenn aus einem Werk wegen seiner Vortreflichkeit sich vermuthen läßt, daß es von den berühmtesten Meistern herrührt, so ist es gewiß der borghesische Fechter des Agasias. Allein diesen Namen findet man bey keinem einzigen der alten Autoren,

ren, die von den berühmtesten Künstlern reden, und eben dieses kann man auch von dem Torso in Belvedere sagen. Der Name Glicon, welcher an dem Farnesischen Herkules stehet, scheint eben so verdächtig und untergeschoben zu seyn, weil wir ausserdem nicht das geringste von einem großen Bildhauer dieses Namens wissen. In dem Pallast Pitti findet sich noch ein anderer Herkules, mit dem Namen Lisippus, welcher dem jetzt angeführten sehr ähnlich ist. Dieses bringt mich auf den Gedanken, daß es solche Werke sind, worauf die Alten erdichtete Namen setzten, wie Phädrus in der Vorrede des fünften Buchs sagt. Wenn der Farnesische Herkules ein wirkliches Werk des Glicon wäre, so würde der Kopist des Pittischen Herkules, gewiß ebendenselben Namen eingegraben haben, um dem Original desto näher zu kommen. Wegen der großen Aehnlichkeit, und weil er schlechter ist, halte ich diesen letzteren für eine Kopie von jenen, und es ist wahrscheinlich ein Porträt des Commodus. Man kann noch dieses dabey anführen, daß weder Fulvius Ursinus, noch Flamminius Vacca, die doch die Farnesische Sammlung beschreiben, kein Wort von der Aufschrift gedenken, obgleich der letztere der Pittischen Erwehnung thut.

Allein was soll ich von den schönsten unter allen übrig gebliebenen antiken Statuen sagen, nämlich von dem Apollo Pythius im Belvedere? Sollen wir ihn auch als ein Werk annehmen, das seine Urheber unsterblich gemacht hat? Wenn seine Schön-

Schönheit uns auch dieses glaublich macht, so ist dennoch gewiß, daß er aus Marmor von Carara oder Seravezza besteht; und wenn man auch behaupten wollte, daß ein berühmter griechischer Künstler ihn in Italien verfertigt habe, so versichert uns ja Plinius, daß die genannten Steingruben bey Luni oder Carara erst neuerlich entdeckt worden sind. Es ist folglich wahrscheinlich, daß diese Statue zu den Zeiten des Nero verfertigt, und zu Neptun aufgerichtet ist, wo sie auch gefunden wurde. Vielleicht hatte auch der Meister derselben noch nicht die Geschicklichkeit der übrigen Künstler, welche für diesen Kayser in seinen Gebäuden zu Rom arbeiteten, wo allerdings die kostbarsten Dinge verfertigt werden musten.

In noch größern Zweifel könnte uns die bewunderungswürdige Gruppe des Laokoon verwickeln; dieses Meisterstück unter allen übrigen Resten des Alterthums, das mit so vieler Kunst in griechischen Marmor ausgearbeitet ist, so, daß man die ausnehmende Geschicklichkeit des Bildhauers nicht im geringsten in Zweifel ziehen kann. Plinius macht von diesem Werk die größte Lobeserhebung, und sagt, es sey das schönste, was man kenne. Allein man könnte noch die Frage aufwerfen, ob Plinius ein rechtmäßiger Richter hierinn seyn kann, wenn man bedenkt, daß er die Schlangen, welche er Drachen nennt, vorzüglich bewundert. Denn es zeigt keine große Kenntniß an, wer eine Nebensache auf Kosten der Hauptsache zu sehr rühmt. Man könnte auch

noch daran zweifeln, ob dieses eben die Gruppe ist, wovon Plinius redet, weil er sagt, sie bestehe aus einem einzigen Stück Marmor, da doch die gegenwärtige aus fünfen zusammengesetzt ist. Den Namen Agesander findet man nicht bey andern Schriftstellern, als einen berühmten Bildhauer angeführt, und da es nicht wahrscheinlich ist, daß er nur dies einzige Werk verfertigt haben sollte; so kann man nicht ohne Grund muthmaßen, daß die übertriebnen Lobeserhebungen, womit Plinius diese Gruppe überhäuft, aus ganz verschiednen Absichten entspringen. Es kann Freundschaft für den Künstler oder eine Schmeicheley für den Kayser Titus seyn, der vielleicht an diesem Werk einen großen Gefallen hatte, oder vielleicht ist gar der Eindruck Schuld daran, welchen die Schlangen auf ihn machten, und die er daher in einem Werke, worinn so viele andere wesentliche Wunder zu beobachten sind, einzig und allein lobt. Unter andern ist auch die Art, wie der Marmor bearbeitet ist, merkwürdig. Er ist nämlich so, wie ihn der Meisel verlassen hat, besonders auf den fleischigten Theilen, ohne das man das geringste von einer Feile, Bimstein oder Politur gewahr wird. Diese Manier zu arbeiten, bemerkt man an vielen andern vortreflichen Werken, wie z. E. an der mediceischen Venus. Alle Statuen, die auf diese Art ausgearbeitet worden, sind in den kleinen Theilen wenig ausgeführt, und es leuchtet vor allen andern ein gewisser Geschmack an ihnen hervor, welcher nicht ehe bey der Kunst statt hat, als bis sie alle Schwürigkeiten überwunden hat:

das

das heißt, bis die Künstler zu einer gewissen Nachlässigkeit und Leichrigkeit gekommen sind, die das Vergnügen der Zuschauer, anstatt zu vermindern, auf eine bewunderungswürdige Art erhöhet. Dieser Styl kann aber doch nicht zur Zeit der vortreflichsten Künstler in der Kunst eingeführt seyn, denn der gewöhnliche Weg ist dieser, daß man schlechtweg mit dem Nothwendigsten den Anfang macht, auf diesem Weg geht man weiter fort, und bey mehrerer Aufklärung drückt man das Wesentliche der Dinge aus; je mehr sich das Studium verfeinert, wählt man endlich das Schönste und Nützlichste, wodurch man zur Vollkommenheit gelangt, welche in einer gleichen Ausführung aller Theile, und in ihrer guten Ordnung besteht, woraus ein solches Ganze entspringt, das unserm Verstande von dem vorgestellten Gegenstande des Künstlers einen deutlichen Begriff geben kann. Bey weitern Fortschritten, da der Mensch sich immer mehr nach Leichtigkeit bemühte, und bey Vereinigung aller Theile der Kunst, nämlich die vollkommne Nachahmung der Wahrheit mit der ausgesuchtesten Wahl und richtigsten Ordnung zu verbinden, viele Schwierigkeiten antraf, so verließ er nach und nach die allzumühsamen Theile, nämlich die, welche zur strengen Nachahmung der Wahrheit gehören, und bildete sich gewisse praktische Regeln, die von den berühmtesten Werken hergenommen wurden, und war bemüht, sie anstatt der Wahrheit nachzuahmen. Dieses ist es, was jenen geschmackvollen Styl bildete, welcher uns von der Vollkommenheit der Kunst einen Begriff giebt, so

wie der andere den Begriff des Wahren mittheilte. Von dieser Art scheinen mir alle Werke zu seyn, die mit dem bloßen Meisel ausgeführt sind.

Das, was mich noch mehr in der Meinung bestärkt, daß diese Art in Marmor zu arbeiten nicht von den Künstlern der ersten Ordnung herrühre, ist dieses, daß zu der Zeit, da man am meisten bemüht war, sie nachzuahmen, nämlich zu den Zeiten des Adrians, eine ganz verschiedne Art zu arbeiten gewöhnlich war. Man arbeitete sehr ausgeführt, mühsam und geleckt, so wie auch der Herkules im Pallast Pitti ist, dessen Styl der Künstler dieser Kopie zu erreichen suchte, damit er es für ein Werk jenes berühmten Künstlers ausgeben könnte. Es ist allezeit leichter einen Styl nachzuahmen, als die Grundursachen und die Wissenschaft der Originale: und also verfehlten die Künstler nach der Zerstöhrung Griechenlandes, ganz allmählig diese Theile. Folglich werde ich noch mehr in dem Zweifel bestärkt, daß die Bildhauerarbeiten, die wir noch haben, entweder nicht die größten Meisterstücke des Alterthums oder nur Copien nach jenen sind. Um übrigens Ew. Excellenz nicht länger beschwerlich zu fallen, so übergehe ich noch andere Bemerkungen, die ich zu den jetzt angeführten noch hinzusetzen könnte.

Ew. Excellenz könnten mir es leicht als eine Verwegenheit auslegen, warum ich so vielen antiken Statuen, die jeder als die schönsten bewundert, ihre allgemein angenommene Vorzüge abspreche. Ich unter-

unterstehe mich nicht, so frey als ich wünschte, darauf zu antworten. Ein in der Kunst erfahrner Gelehrter, der sie frühzeitig nach Statuen und alten Denkmälern studiert hat, würde hierinn etwas besseres als ich leisten. Um wenigstens zum Theil ein Genüge zu leisten, so unterstehe ich mich zu behaupten, daß wenn der Apoll im Belvedere das Fleischichte, und die Weichheit des sogenannten Antinous in eben diesem Museo hätte, so würde er ohnstreitig noch weit schöner seyn, und noch mehr würde er es seyn, wenn das Ganze so genau ausgeführt wäre, als der Kopf. Auch die Gruppe des Laokoon würde noch bewundernswürdiger seyn, wenn die Figuren der Söhne mit eben der Delikatesse, die man an andern Werken bemerkt, vollendet wären. Allein alle menschliche Dinge, so schön sie auch seyn mögen, behalten immer etwas, daß noch zu wünschen übrig wäre, und da uns allen die absolute Vollkommenheit unbekannt ist, so kann niemand die Grenzen bestimmen, wie weit jene Künstler gekommen sind, die so sehr geschätzt und von verständigen und einsichtsvollen Männern gerühmt werden. Da wir also kein einziges Monument haben, von welchen wir mit Gewißheit sagen könnten, daß es von jenen berühmten Künstlern herstamme, so hoffe ich gütige Verzeihung zu erhalten, wenn ich glaube, daß ihre Werke Voll-

kommenheit, Gleichheit des Styls, Nachahmung, Auswahl der Wahrheit, und die höchste Korrektheit deren die Kunst fähig ist, enthalten haben, allein von allem Anschein der Nachläßigkeit waren sie frey und vielmehr mit solchen Vorzügen ausgeschmückt, die ich in den noch übrig gebliebenen Werken nicht erblicken kann.

Anstatt aber, daß diese Betrachtungen meine Verehrung für die Sachen des Alterthums vermindern sollten, so werden sie eben dadurch noch schätzbarer für mich, indem ich aus ihren Ueberbleibseln erkenne, wie groß diejenigen gewesen seyn müssen, die wir verlohren haben. In den Werken, die von Sklaven und Freygelassenen gearbeitet wurden, bemerkt man jetzt noch die größte Wissenschaft und Kunst. Denn diese waren es, welche sich zu Rom mit den Künsten beschäftigten, wo es an Antrieb und Ehrenbezeigungen fehlte, wodurch die Künste in Griechenland eine so hohe Stufe erreicht hatten. Demohngeachtet sage ich, bemerkt man in diesen Werken bis zum gänzlichen Verfall der Kunst die vortreflichste Schule, welche allezeit unsern Neuern gefehlt hat, und die die Ueberbleibsel der Alten immer schätzbarer machen muß.

Doch

Doch ich kehre endlich zur Sammlung der Statuen der Niobe zurück, und gestehe Ew. Excellenz, daß ich sie für Copien halte, welche nach noch bessern griechischen Mustern verfertigt sind, obgleich das Verdienst der Künstler an denselben verschieden ist. Ich behaupte ferner, daß sie in schlechtern Zeiten wiederhergestellt, und zum Theil neu gemacht sind, daher die große Ungleichheit in der Arbeit und ihrer Theile entstanden ist.

In Ansehung dessen, was ich in Betreff der Härte, welche Ew. Excellenz an den Augenbraunen und Haaren bemerken, muthmaßen kann, so halte ich dieses für eine Manier des Künstlers, die aber ausdrücklich um deßwillen gemacht zu seyn scheint, um den Figuren mehr Ernst und Traurigkeit zu verschaffen. Denn wenn es wirklicher Styl wäre, so würde man ihn auch an dem Munde und an den übrigen Theilen finden, bey welchen Winkel statt haben können. Daß dieses die Absicht der Künstler gewesen sey, erhellet auch deutlich aus den Köpfen des Jupiters, die wir auf allen alten Denkmälern antreffen. Alle haben nachdrückliche und stark angedeutete Augenbraunen, die man nicht an den Köpfen des Bacchus, der Venus und der Apolle ge-

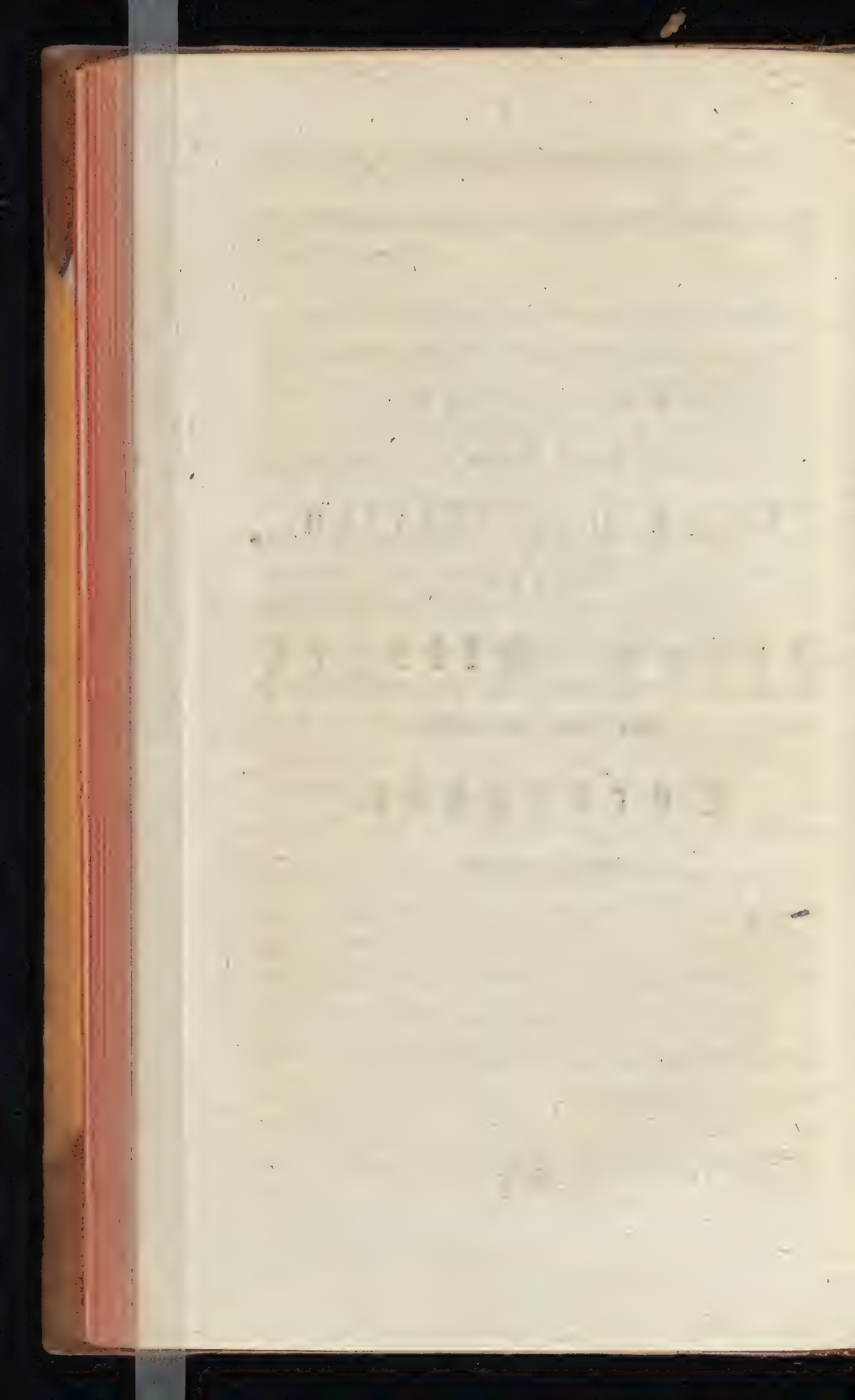
 wahr

wahr wird, die von den Alten mit blondem Haar abgebildet wurden.

Ich gestehe frey, daß meine wenigen Einsichten nicht zureichend sind, die verschiedenen Arten der Grazie zu unterscheiden, ob ich gleich sehr wohl einsehe, daß Schönheit und Grazie ganz verschiedne Dinge sind. Ich verstehe auch den Ausdruck nicht, wie in der Bildhauerkunst die Umrisse verkürzt genannt werden können. Allein die Gültigkeit dieser Ausdrücke wird vielleicht von der Natur der italienischen Sprache abhängen, deren ich nicht ganz mächtig bin. Diesem sey wie ihm wolle, so nenne ich nach meinem Styl die Zeichnungen des Raphael schön ꝛc. – – – –

Bemer-

Bemerkungen
aus dem
Leben und Werken
des
Anton Allegri,
mit dem Zunamen
Correggio.





Vorbericht.

Folgende Nachrichten über Correggio und seine Werke, schrieb Mengs zu Florenz, in der Absicht, um sie denjenigen mitzutheilen, welche die Sammlung von Lebensbeschreibungen der Mahler aus allen Schulen herausgaben. Allein sie machten daraus jenen trocknen Artikel von Correggio, so wie man ihn in ihrem Werke liest. Mengs hatte dabey zur Hauptabsicht: nicht nur das Verdienst des grossen Correggio in ein helleres Licht zu setzen, als bisher geschehen war, sondern auch das Mangelhafte in der Lebensbeschreibung, die Vasari von ihm schrieb, zu ergänzen, und seine Zweydeutigkeiten zu berichtigen. Ohnerachtet schon

schon viele der Meinung gewesen sind, daß Vasari dieses Leben nicht mit dem gehörigen Unterricht und Unpartheiligkeit aufgesetzt habe, und Mengs auch eben so sehr davon überzeugt war, so wollte er sich doch nicht zu sehr in dergleichen Untersuchungen einlassen, sondern begnügte sich, die Facta, worauf sich der Ruf des Correggio gründet, nach seiner gewöhnlichen Bescheidenheit wohl zu erläutern, ohne sich in Streitigkeiten einzulassen, und ohne sich um die Meinung und Parthey derjenigen zu bekümmern, die sich aus Nazionalismus alle Mühe geben, den Vasari zu vertheidigen.

Bemerkungen aus dem Leben und Werken des Anton Allegri, mit dem Zunamen Correggio.

Die Nachrichten, die wir von dem Leben des Correggio haben, sind sehr dunkel und verwirrt. Einige geben vor, er sey im Jahr 1490, noch andere aber behaupten, und zwar mit mehrern Grunde, er sey vier Jahr später zu Correggio, oder in einem benachbarten Dorfe gebohren. Sein eigentlicher Name war Anton Allegri, allein wenn er sich unterzeichnete, so bediente er sich des lateinischen Ausdrucks, und setzte auf seine Gemählde Laeti. Demohngeachtet ist und bleibt er unter dem Namen seines Vaterlandes Correggio bekannt. Von seinen Eltern weiß man gar nichts, wohl aber dieses, daß er zweymal verheyrathet war, und mit beyden Weibern Kinder erzeugte. Die erste gebahr ihm zu Correggio den Pompeo, oder wie ihn andere nennen Pomponio, nachher zu Parma eine Tochter im Jahr 1524, und eine andere 1526. Im folgen-

genden Jahr erhielt er mit der zweiten Frau die dritte Tochter.

Auch in Ansehung der Zeit seines Todes, giebt es verschiedne Zweifel, indessen scheint es gewiß, daß er den 5ten März a. 1534 im vierzigsten Jahr seines Alters starb. Einige behaupten, er sey sehr arm und von schlechter Herkunft gewesen; einige machen ihn zu einen reichen Mann, und von adelicher Familie, der seinem Sohn Pompeo ein ansehnliches Erbtheil hinterlassen habe; allein sowol von dem einem als von dem andern können keine Urkunden aufgewiesen werden. Ich halte beydes von dem letztern für ungegründet, und glaube, daß er im Verhältniß des Landes, worinn er lebte, und des wenigen Geldes, das damals im Umlauf war, für reich angesehen werden konnte, wie sich dieses aus den Münzsorten schließen läßt, womit seine Arbeiten bezahlt wurden. Die Verfasser, welche sein Leben beschrieben, haben ihn vielleicht mit Künstlern in Vergleichung gebracht, die an großen Höfen und in reichen Städten leben, dergleichen Rom, Venedig und Florenz ist, und insofern haben sie Ursach gehabt, das Schicksal des Correggio zu bedauren, indem sie seine großen Verdienste in Erwegung zogen. Dieses beweist aber doch noch nicht, daß er gar nichts in Vermögen gehabt habe; vielleicht hat er philosophisch glücklich gelebt, und ist mit einer simplen Lebensart, die er mit den Umständen seiner übrigen Mitbürger gemein hatte, zufrieden gewesen, und hat sich mehr bemüht, sie durch Verdienste als durch

Reich-

Reichthümer zu übertreffen. Dieses ist wenigstens gewiß, daß man in seinen Mahlereyen nicht das geringste Merkmahl von jener Ersparnis und Geiz gewahr wird, die sich bey andern armen und gewinnsüchtigen Mahlern äußert; denn seine Arbeiten sind auf sehr gutes Holz, oder auf feine Leinewand und Kupfer gemahlt; sie sind mehr als einmal sehr sorgfältig und mit vielem Fleiß übergangen. Die Farben, deren er sich bediente, sind sehr ausgesucht, und schwer zu verschaffen. Er verbrauchte bey den Gewändern, in der Fleischfarbe, und in den Gründen das Ultramarin ohne Sparsamkeit, und trug alles sehr stark auf; ein Umstand, den man an keinem andern Mahler bemerkt. Seine Lackfarben waren sehr fein, und daher haben sich dieselben noch bis auf den heutigen Tag wohl erhalten; seine grünen Farben sind so schön, daß man sie nicht besser wünschen kann.

Endlich kommt sehr wenig darauf an, ob Correggio reich oder arm war. Das, was mit Gewißheit aus seinen Werken dargethan werden kann, ist dieses, daß er eine gute Erziehung gehabt haben muß, und das, was der P. Orlandi erzählt, ist sehr wahrscheinlich, nämlich Correggio habe die Philosophie, die Mathematik, die Mahlerey, die Baukunst, die Bildhauerkunst und alle Theile der Gelehrsamkeit studiert, weil er mit den berühmtesten Professoren der damaligen Zeit Umgang hatte. In der That, man bemerkt in seinen vornehmsten Werken eine sehr gelehrte und dichterische Denkungsart; wie z. E. in

dem Gemählde von der Erziehung der Liebe, worinn die Venus mit Flügeln und mit einem Bogen vorgestellt ist, um anzudeuten, daß die Mutter der Liebe, die die Herzen in Bewegung setzt, von himmlischen Ursprung sey. Eben dergleichen reizende Allegorien findet man auch in allen seinen übrigen Compositionen, wie wir bey der Beschreibung seiner Mahlereyen weiter ersehen werden.

Zu damaliger Zeit blühte, nach dem Bericht des Vedrianus, eine Mahler- und Bildhauerakademie zu Modena, die einige gute Künstler hervorgebracht hatte, unter andern den Franciscus Bianchi, mit dem Zunamen Frari, und den Pellegrino Munari, der unter dem Namen des Pellegrino von Modena bekannt ist. Correggio erlernte anfangs die Mahlerey bey dem angeführten Bianchi, und gieng nachher zur Schule des Andreas Mantegna über. Wie man aus seinen Werken ersiehet, muste er auch die Baukunst studiert haben: denn er erlangte darinn einen schönen und großen Geschmack; ingleichen legte er sich nach der rühmlichen Gewohnheit der damaligen Zeit, auch auf die Bildhauerkunst; ich weiß aber nicht, ob er es so weit brachte, daß er den Meisel in Marmor führte, allein dieses ist ausgemacht, daß er in der Plastik oder in Stuckkatur arbeitete, weil noch jetzt zu Modena in der Kirche der heiligen Margaretha eine Grablegung von Begarelli, einem modenesischen Bildhauer, vorhanden ist, der ein großer Freund von Correggio war, welcher mit eigner Hand drey Figuren daran ver-

verfertigte. Indessen kann man nicht mit Gewißheit behaupten, ob Begarelli die Bildhauerkunst von Correggio, oder dieser von jenem erlernt hat, oder ob sie dieselbe gemeinschaftlich studiert haben; allein gewiß ist es, daß dieses das beste Werk von Begarelli ist, welcher nachher viele andere bis 1555 ganz allein verfertigte. Der oben angeführte Vedrianus berichtet: daß Begarelli dem Correggio bey Verfertigung der Modelle zu dem berühmten Werk der Cuppel zu Parma, hülfreiche Hand geleistet habe, woraus man schliessen kann, daß jener bey ihm in Diensten gestanden habe, und daß er keinesweges ein so armer Mahler war, wie man allgemein annimmt, weil er arbeiten ließ, und einen Bildhauer bezahlte, der damals den größten Ruf in der Lombardey hatte, und den selbst Michelangelo sehr hochschätzte. Ich behaupte um deßwillen nicht, daß Correggio sehr reich gewesen seyn muß; ein jeder denke darüber nach seinem Gefallen: jedoch kenne ich heut zu Tage keinen Mahler, der im Stande seyn sollte, einen guten Bildhauer für die Verfertigung der nothwendigen Modelle zu bezahlen, die zu einem so weitläuftigen Werk, als das zu Parma ist, bestimmt waren.

Die Arbeiten, worunter Correggio seinen Namen und Jahreszeit setzte, sind sehr selten, daher ist es sehr schwer die Epoche zu bestimmen, in welcher er anfieng Arbeiten unter das Publikum zu verbreiten, und den Styl seines ersten Fleisses festzusetzen. Unter den Gemählden, welche von Modena

nach Dresden kamen, ist nur ein einziges mit seiner Unterschrift, jedoch ohne Datum, und man erkennt darinn den Styl seiner Lehrmeister, wovon ich nachher reden werde. Es ist auch kein einziges beträchtliches Werk vorhanden, woraus sich schliessen ließ, durch was für einen Weg er die trockne Manier seiner Lehrmeister verließ, und jenen großen und edlen Styl annahm, den er nachher beständig befolgte.

Da bisher kein einziger Schriftsteller uns berichtet hat, wie Correggio sein Studium einrichtete, noch durch was für Mittel er in seiner Kunst so große Fortschritte machte, so sey es mir erlaubt, einige Muthmaßungen hierüber anzustellen.

Es ist bekannt, daß Pellegrino Munari, als er von dem Ruf hörte, den sich Raphael erwarb, sich entschloß unter ihm zu studieren, und um deßwillen sein Vaterland verließ und nach Rom reißte. Als Pellegrino diesen Entschluß faßte, studierte Correggio noch zu Modena, und er muste also eben so gut die Lobeserhebungen von Raphael und Michelangelo gehört haben. Sollte man also wol sagen können, daß er weniger wißbegierig und kein so eifriger Liebhaber der Kunst und des Ruhms gewesen sey, als Pellegrino? Keinesweges wird man dieses behaupten können, wenn man die Werke eines Künstlers beobachtet hat, der schon von seinen ersten Arbeiten an seine Lehrmeister übertraf; der eine so schleunige Verwechselung seines ersten Styls mit dem zweiten vornahm und idealisirte; der nicht blos zu-

frie-

frieden war vielen großen Männern gleich zu seyn, und alle übrige in seinem Vaterland zu übertreffen, sondern auf einmal jenen Styl verließ, und durch Hülfe neuer Studien und tiefes Nachforschen sich unterstand, die Kunst der Mahlerey gleichsam umzuschaffen. Wenn ich dieses voraussetze, so glaube ich, daß Correggio ebenfalls nach Rom gieng, daß er daselbst die Werke des Raphaels und besonders des Buonarotti gesehen und studiert hat; allein weil er von sanften und bescheidenen Charakter war, so beschäftigte er sich einzig und allein mit dem Studium seiner Kunst, entsagte allen Vergnügungen der Gesellschaft und Bekanntschaft mit andern Mahlern. Eben dadurch machte er sich dem Styl keines einzigen unterwürfig, noch zum Nachahmer irgend eines andern, sondern nahm das Schöne, wo er es antraf.

Dagegen könnte mir Jemand einwerfen, daß man nicht wisse, ob Correggio jemals nach Rom gereißt sey; ich antworte aber darauf dieses, daß daraus, weil man es nicht weiß, noch nicht bewiesen ist, daß er nicht solle dagewesen seyn, denn es geschieht sehr oft, daß wir von vielen nicht ehe erfahren, was sie geleistet, als bis sie einen gewissen Ruf erhalten haben; und gemeiniglich lernt man in Rom blos diejenigen Meister kennen, die daselbst arbeiten, und nicht die, welche als Ausländer umhergehen, um blos zu studieren. Es ist also wahrscheinlich, daß Correggio zu der Zahl der letztern gehört habe, und diese Wahrscheinlichkeit wird noch

durch andere Gründe bestärkt, die ich nachher anführen werde.

Es scheint mir unglaublich, daß Correggio in seinem Vaterlande, und in den benachbarten Gegenden nicht sollte geschätzt worden seyn, wie Jemand vorgeben will, da doch die wichtigsten Werke seiner Zeit ihm aufgetragen wurden. Die erste Cuppel, welche gemahlt wurde, war die des heiligen Johannes zu Parma, welche Correggio ausmahlte, und sie a. 1522 zu Stande brachte. Die zweyte Cuppel der Cathedralkirche eben dieser Stadt, wurde ebenfalls von ihm a. 1530 gemahlt. Diese großen Werke, welche ihm aufgetragen wurden, beweisen, daß er als der erste Mahler in Ruf stand, und wenn er sich nicht bey der ersten große Ehre erworben hätte, so würde man ihm nicht die zweyte aufgetragen haben, sondern man hätte einen andern Mahler gesucht, woran damals in Venedig und in der Lombardey selbst kein Mangel war. Hierzu kommt noch dieses, was Ruta sagt, daß Correggio nach Vollendung der genannten Cuppel, den Rest seiner Bezahlung erhalten habe, die in 170 Scudi bestand, und in Kupfermünze ausgezahlt wurde. Diese Summe habe er auf seinem Rücken nach Hause getragen, wobey er sich aber so erhitzet, daß er eine Krankheit davon erhielt, woran er in seinem 40sten Jahr und 7 Monat starb, und in dem Kloster des heiligen Franziskus begraben wurde. Nach dieser Nachricht muste der Werth, welchen man ihm für die Mahlerey der Cuppel bezahl-

zahlte, sich viel höher belaufen, als der jetzt angeführte Rest; denn bey einem so großen Werke, wie dieses ist, war es gebräuchlich und beynahe nothwendig, daß im Anfang und während der Arbeit einige Summen vorgestreckt werden musten. Dieses zum vorausgesetzt, so wurde Correggio keinesweges schlecht bezahlt, wenn man die Zeit, das Land, und den damaligen Werth des Geldes in Erwägung zieht, und wenn man mit der Bezahlung, eine Vergleichung anstellt, die Raphael (der doch damals unter allen Mahlern seines Jahrhunderts am besten bezahlt wurde,) für die Zimmer des Vatikans erhielt, die für jedes in 1200 Scudi bestand.

Hierzu kann man noch das, was Vasari sagt, hinzusetzen, nämlich, als der Herzog Friedrich von Mantua, Carl dem Fünften, bey Gelegenheit seiner Krönung a. 1530 zu Bologna, zwey Gemählde zum Geschenk machen wollte, so dachte er an Correggio, daß er sie verfertigen sollte. Er muste also ein sehr angesehener Künstler seyn, wenn ein so einsichtsvoller Fürst ihn dem Julius Romanus vorzog, der in seinen Diensten stand, und wohl wuste, daß der Kayser den Titian in seiner Disposition hatte. Hieraus läßt sich schließen, daß er den Correggio in der Absicht wählte, um sein Geschenk, das den Geschmack dieses Monarchen befriedigen sollte, so kostbar als möglich zu machen.

Aus alledem läßt sich schließen, daß, obgleich die Nachrichten von dem Leben des Correggio so dunkel und zweydeutig sind, so kann man dennoch mit Gewißheit behaupten, daß er eine sehr gute Erziehung gehabt hat; daß er alles, was zu seiner Kunst erforderlich war, lernte; und daß seine Gemähldе Produkte eines erhabenen, feinen und lehrreichen Genies sind; denn wer die Kunst versteht, und auch der, welcher nur sehr wenig darinn unterrichtet ist, muß wenigstens zugeben, daß ohne diese angeführten Eigenschaften Correggio unmöglich dergleichen vortrefliche Werke hätte liefern können. Wenn er keine Reichthümer besaß, so muste er doch gewiß sehr großmüthig seyn, weil er bey seiner Mahlerey mit so viel Aufwand mahlte, und so wenig sparsam war. Es dünkt mich endlich auch erwiesen zu seyn, daß er viel Ehre und Ruhm erreicht habe. Allein am Ende kommt wenig darauf an, ob er von edler oder niederer Herkunft, ob er reich oder arm war, wenn man nur dieses weiß, daß er ein großer Mahler war, und daß er uns durch seine Werke einladet, ihn nachzufolgen, und uns daraus zu belehren. In dieser Absicht habe ich von seinen Mahlereyen, die ich jetzt beschreiben will, alle Nachrichten eingezogen, die mir möglich waren, und ob es vielleicht mehrere geben kann, die ich nicht kenne, so werden dennoch diese hinreichend seyn, um von diesem bewunderungswürdigen Genie einen Begriff zu geben, das bey seiner kurzen Lebenszeit mit so vielen Fleiß, Liebe, Feinheit und Ausführung, so große Werke zu Stande brach-

brachte, daß, wenn man sie mit der gehörigen Genauigkeit untersucht, die Zeit seines Lebens kaum hinlänglich zu seyn scheint.

In Frankreich gab es einige Gemählde von dem schönsten Styl des Correggio, und unter andern die beyden, welche der Herzog von Mantua Carl dem Fünften schenkte, und der Herzog von Orleans von den Erben des Herzogs Bracciano erkaufte; das eine stellt die Leda vor, und das andere die Danae. Der Kayser schickte diese Gemählde nach Prag, und ließ sie in dem königlichen Pallast aufstellen, wo sie auch bis zum berühmten dreyssigjährigen Krieg blieben, da sie denn nach Eroberung dieser Stadt von den Schweden, Gustaph Adolph nach Stockholm schickte. Nach den Tode dieses Königs blieben sie in den jüngern Jahren der Königinn Christina ganz verkannt, bis ein Gesandter, der davon wuste, wegen dieser Gemählde Nachsuchung thun ließ, und bey dieser Gelegenheit wurden sie auch gefunden, indem sie als Decken für die Fenster eines Reitstalls gebraucht wurden. Sie wurden aufs beste wiederhergestellt, und diese Königinn schätzte sie so, wie sie es verdienten; sie nahm sie als Kostbarkeiten mit sich nach Rom, nachdem sie zuvor von dem Pabst die Erlaubniß erhalten hatte, sie aus den päbstlichen Staaten nach ihren Gefallen wieder zurückzunehmen. Nach ihren Absterben kamen sie ausser andern Kostbarkeiten dieser Königinn in die Hände des Don Livio Odescalchi, und dieser Cavalier schätzte sie bey seinen Lebzeiten sehr hoch;

allein seine Erben verkauften vieles von seinen Seltenheiten, indem Philipp der Fünfte, König von Spanien, die Statuen, und der Herzog von Orlean, Regent von Frankreich, die Gemählde kaufte, von welchen sie in die Hände des Vaters, des wirklichen Herzogs kamen, der sie aus allzustrengen Grundsätzen in seiner Gegenwart in Stücken zerreissen ließ, um zu keiner Verführung Gelegenheit zu geben; den Kopf der Jo, ein anderes Gemählde des Correggio ließ er verbrennen, weil er ihm den mehresten Ausdruck zu haben schien. Die übrigen Stücke dieses Gemähldes wurden von Carl Coypel, ersten Mahler des Königs in Frankreich gesammlet, und nach dessen Tode setzte ein anderer französischer Mahler einen neuen Kopf dran, in welchem Zustande dieses Gemählde ein Finanzier kaufte, aus dessen Händen es der König von Preussen sehr theuer wieder erkaufte. Man sagt, daß die Leda eben das Schicksal wie die Jo gehabt haben soll; und wenn die Danae sich bis jetzt noch erhalten hat, so muß sie doch so versteckt seyn, daß ich gar nicht weiß, daß sie irgend Jemand zu sehen bekommen hat.

Das Gemählde der Leda ist mehr eine Allegorie, als Fabel. Die Hauptfigur stellt ein Frauenzimmer vor, mit einem Schwan zwischen den Schenkeln, der mit seinem Schnabel sich ihren Lippen zu nähern scheint. Sie sitzt zur Seite des Wassers, worinn sie einen Fuß hält. Nach der Aussage der Fabel, daß Jupiter sich in einen Schwan

Schwan verwandelt habe, um der Leda zu genießen, ist auch dieses Gemählde allezeit mit dem Namen der Leda benannt worden. Allein zur Seite dieser Figur sieht man noch ein anderes junges Mädchen, die mit einem Anschein von Unschuld sich gegen einen andern Schwan zu vertheidigen sucht, der sie schwimmend auf dem Wasser verfolgt, worinn das Mädchen noch bis an die Knie ist. Weiter herein ist ein anderes Frauenzimmer, die schon zur Frau gemacht ist, und im Begriff, sich von einer Bedientin ankleiden zu lassen, mit Aufmerksamkeit einen andern fliegenden Schwan betrachtet, der von dem Ort, wo sie stehet, weggeflogen zu seyn scheint, und bey dem Anschauen in ihren Gesichtszügen Heiterkeit und Befriedigung blicken läßt. Weiter davon ist eine halbe Figur, die vielmehr einer Frau bey Jahren ähnlich ist, bekleidet, und im Ausdruck von Schmerz. Auf der andern Seite der Hauptfigur ist ein Amor, welcher mit vieler Annehmlichkeit auf einer Leyer nach antiker Art gemacht, spielt, und noch zwey kleinere Amors, die aus verschiedenen Hörnern ein Instrument gemacht haben, worauf sie spielen. Alles dieses ist mit derjenigen Annehmlichkeit vorgestellt, die nur dem Correggio eigen ist. Der Hintergrund macht einen Wald von hohen Bäumen verschiedener Art, und der Vordergrund besteht in einem Teich von klaren Wasser, so hell wie ein Crystall, der sich durch einen Theil des Gemähldes, wo die angeführten Frauenzimmer stehen, erstreckt. Alles ist voller Anmuth, und stellt ein mahlerisches Gedicht vor,

 das

das die verschiedenen Vorfälle der Liebe zum Gegenstand hat *).

Das andere Gemählde von der Danae stellt diese Fabel sehr deutlich vor, allein mit einem wirklich dichterischen Geist. Das Frauenzimmer liegt sehr reizend auf dem Bette. Ein großer Amor, oder vielleicht Hymen, hält mit der einem Hand den Zipfel des Bettuchs, welches ihren Schooß bedeckt, worinn sie den goldnen Regen auffängt, darinn sich Jupiter verwandelte; mit der andern Hand zeigt er auf die schönen Goldtropfen, die sie mit Vergnügen und mit einem ausdrucksvollen Geschmack betrachtet. Zum Füßen des Bettes sind zwey kleine spielende Amors, die auf einem Probierstein proben; der eine streicht einen von den Goldtropfen darauf, und der andere die Spitze eines Pfeils; dieser letztere scheint von viel festern Charakter als der andere zu seyn, vielleicht um dadurch anzudeuten, daß die Liebe von dem Pfeil herkommt, und die nachtheiligen Folgen derselben von Golde. Dieses Gemählde ist ganz Grazie, und Hymen hat die glücklichste Physiognomie, die man sich nur vorstellen kann; die ganze Figur ist so reizend und schön gezeichnet, daß keiner von den Neuern jemals hierinn weiter gekommen ist. Das Helldunkel erregt Bewunderung, und ohnerachtet der Körper zum Theil wenig erleuchtet ist, so ist er dennoch so klar und so schön reflektirt, daß man kaum gewahr wird, daß er

*) Ausser den vielen Kopien von diesem Gemählde, ist der Kupferstich des du Change am besten ausgefallen.

er im Schatten ist, der bey alledem viel Stärke hat; allein eben dieser giebt den Schenkeln, die das Licht auffangen, eine sehr große Erhabenheit, besonders dem linken, der gleichsam die Figur aus dem Gemählde hervorstehend macht. Der Kopf der Danae ist nach Art der mediceischen Venus gemacht, und hat ebendieselbe Anordnung der Haare. Correggio setzte blos zu seinem Gegenstand den erforderlichen Ausdruck und einen etwas mehr jugendlichen Charakter hinzu *).

Das Gemählde der Jo ist eben so schön, und die Figur ist rückwärts vorgestellt, um den allzuanstößigen Act zu vermeiden, der bey der Abbildung von vorwärts entstanden wäre; und da Jupiter sich hierinn in der Gestalt einer Wolke darstellt, indem jede andere Form der Figur allen Reiz benommen hätte; so kann man sich einen ähnlichen Gegenstand, nicht besser als auf diese Art gedenken. Ich sage von dem Ausdruck nichts, welcher, wenn er etwas fehlerhaftes an sich hat, so besteht es gewiß darinn, daß er zu vollkommen und bedeutend ist; denn sowol in dem Kopf als in den Schultern, so wie auch an der einem Hand und an den Füßen, als den sichtbaren Theilen, konnte diese wollüstige Handlung nicht hitziger ausgedruckt werden. Nachdem Correggio

*) du Change hat auch dieses Gemählde in Kupfer gestochen. Ausserdem hat es Stephan Desrochers sehr gut kopiert, wovon dessen Kupferstich in meiner Sammlung ist.

Prange.

reggio hierbey die Pflichten von Seiten des Mahlers erfüllt hatte, so setzte er noch eine dichterische Idee hinzu, da er im Hintergrund einen Hirsch abbildete, welcher, indem er willens ist zu trinken, die ängstliche Begierde den Durst zu löschen, und das Feuer der Liebe andeutet.

Von diesem Gemählde findet sich in der Gallerie zu Wien eine Kopie, die noch von einer andern gleicher Größe begleitet ist, worauf Correggio den Raub des Ganymedes vorstellte; ein reizendes Werk, im Grunde mit einer schönen Landschaft, die die Gegenstände so darstellt, als sähe man sie von der Höhe eines Berges. Man sieht darauf den Hund des Ganymedes, der sich wirklich ängstlich zu bestreben scheint, als wolle er seinen Herrn nachfolgen.

In eben der Hinterlassenschaft des Don Livio Odescalchi befand sich ein Amor als Jüngling, von der Seite abgebildet, der sich aus einem Stück Holz, das über zwey Bücher gelegt ist, einen Bogen schnitzet; weiter hinterwärts sind zwey Knaben in halber Figur, fast als ringend vorgestellt, wovon der eine lacht und der andere weint, gleichsam um die glückliche und unglückliche Liebe dadurch anzudeuten.

Alle diese Mahlereyen waren in der Gallerie des Herzogs von Orlean, und stammten aus der erwähnten Hinterlassenschaft des Odescalchi. Es war auch noch ein anderes darinn, weil es aber mit einem von denen, das ich in der Folge beschreiben muß,

muß, sehr viel Aehnlichkeit hat, so will ich dessen anjetzt nicht erwähnen, und nur dieses sagen, daß es die Venus mit dem Merkurius vorstellt, welcher den Amor im lesen unterrichtet.

Der König von Frankreich besitzt unter andern ein Gemählde, welches die Verlobung der heiligen Catharina vorstellt, etwas mehr als halbe Figur in Lebensgröße, mit dem heiligen Sebastian und beyder Märtyr Tod in der Entfernung. Dieses Gemählde ist von jeher sehr hochgeschätzt gewesen, wie die vielen Copien beweisen, die darnach selbst von einigen berühmten Mahlern gemacht sind. Dieses, nebst noch zwey andern, wovon ich gleich reden werde, schenkte der Cardinal Anton Barberini dem Cardinal Mazarin, und haben dieses besondere an sich, daß sie mit Wasserfarben auf Leinwand gemahlt sind, mit Figuren von vier Fuß Höhe. Beide sind symbolische oder dichterische Vorstellungen, wovon das eine die Tugend, das andere das Laster vorstellt. In dem erstern ist die Tugend sitzend und bewaffnet vorgestellt, und auf der einen Seite derselben befindet sich eine Figur, welche die Vorstellung der vier Haupttugenden zugleich in sich vereiniget, vermittelst der Sinnbilder, des Ziegels, des Schwerdtes, der Löwenhaut, und einer kleinen Schlange, die sich in den Haaren verwickelt hat. Auf der entgegengesetzten Seite ist eine andere Figur, die mit einem Zirkel in der Hand eine Weltkugel ausmißt, und die andere gegen den Himmel erhebt, um damit die Wissenschaften und die Kennt-

Kenntniß der himmlischen und irdischen Dinge anzudeuten. Ganz oben fliegen einige Genien, wovon der eine die Victoria zu seyn scheint, welche die Tapferkeit krönt, und der andere die Fama, die sie ausbreitet. Alle Köpfe sind wegen ihrer Grazie bewunderungswürdig, und eben so reizend sind auch die Bewegungen der Figuren. Von eben diesem Gemählde findet sich eine noch unvollendete Copie in der Gallerie des Prinzen Doria zu Rom. Das Gegenbild von diesem stellt den lasterhaften Menschen vor, wie er von seinen Leidenschaften beunruhiget, von den Vergnügungen geschmeichelt, von der Gewohnheit gefesselt, und von dem Gewissen beängstiget wird *).

Zu Rom befand sich ein anderes achteckigtes Gemählde, worauf Correggio die zwey Figuren von der Wissenschaft und von der Tugend aus dem vorhergehenden Gemählde, das ich beschrieben habe, wiederholt hatte; in der Mitte desselben war noch ein Waffenschild mit einigen Sternen: allein nachher machte er noch eine Art von Landschaft darauf; man konnte aber dennoch das, was zuvor darunter gemahlt war, erkennen. Dieses Gemählde wurde an einen Kaufmann von Berlin verkauft, wohin es auch gekommen ist.

Ich

*) Beide Gemählde wurden von Picard dem Römer in Kupfer gestochen, und geben einen ziemlich guten Begriff von den Originalen.

Ich habe mir sagen lassen, daß in der obenangeführten Gallerie des Herzogs von Orlean, ein kleineres Gemählde sich befinde, das gewiß von Correggio sey, und vor einem Wirthshause als Schild gedient habe, worauf ein Fuhrmann mit seinen Maulthieren abgemahlt sey.

Das erste Werk, welches dieser große Künstler zu Parma mahlte, war in Fresko die Cuppel der Kirche des heiligen Johannes der Benediktinerväter, und die vier kleinern Deckengewölbe, so wie auch die Tribune unter dem grössern Altar. Die Kuppel hat keine Laterne, nämlich keine Oeffnung in der Mitte, noch Fenster auf den Seiten. In der Mitte derselben ist Christus mit seiner Glorie in der Luft schwebend, nebst den zwölf Aposteln unter ihn auf den Wolken sitzend. Diese sind nackend und in einem so grandiösen Styl, als man sich kaum gedenken kann; demohngeachtet sind die Formen sehr schön, und dienten denen Caracci, besonders aber dem Ludwig zum Modell, in dessen Werken man gewahr wird, daß er die Absicht hatte sie nachzuahmen. Wer dieses Gemählde mit Aufmerksamkeit untersucht, wird sich überzeugen, daß Correggio die Werke des Michelangelo gesehen habe.

In den Lunetten *) stellte er die vier Evangelisten mit den vier Kirchenlehrern vor, und es scheint, als habe er bey diesem Werk einen Styl befolgen

*) Ein Bogen in einem Gewölbe darinn ein Fenster angebracht ist.

folgen wollen, der mit jenem des Raphael einerley sey, wie man aus der Simplicität der Kleidung, der Stellungen und Handlungen erkennen kann; man sieht sogar, daß er den Charakter des Sokrates aus der Schule von Athen, und eines Zuhörers in der Predigt des heiligen Paulus zu Areophagus, welcher in einer der Tapeten des Raphaels ist, ganz angebracht hat. Wer sich davon überzeugen will, und die Mahlereyen selbst nicht sehen kann, darf nur die Kupferstiche davon nachsehen, die Giovannini gestochen hat. Ueber der Thür der Sankristey eben dieser Kirche, ist ein heiliger Johannes, ebenfalls von Correggio in Fresko gemahlt, der noch mehr im Raphaelischen Styl ausgeführt zu seyn scheint, besonders was den Charakter des Kopfs betrift, welcher, wenn er sich ganz allein auf ein Stück Mauer fände, von Jedermann mehr für eine Arbeit des Raphaels als des Correggio angesehen werden würde.

Die vom Correggio gemahlte Tribune wurde von den Mönchen wieder eingerissen um das Chor zu erweitern. Da sich aber eben damals Annibal Caracci zu Parma aufhielt, so liessen die Mönche von allem nach eben dem Maaßstab eine Copie verfertigen. Nachdem die neue Tribune wieder aufgebauet war, so liessen sie von Cesar Aretusi diese Copien von neuen kopieren. Die Kopien des Caracci kaufte das Haus Farnese und gegenwärtig sind sie in dem Museo Capodimonte zu Neapel. Die Hauptgruppe, welche die Madonna vorstellt, wie sie von Christo gekrönet wird, wurde von dem Gebäude

de abgeschnitten, und wird in der Bibliothek des Herzogs von Parma aufbewahrt. Andere davon abgesonderte Stücke kamen in die Hände verschiedener Privatpersonen, und drey davon befinden sich zu Rom, in dem Hause des Marquis Rondanini, die bey jedem, der sie in der Nähe betrachtet, Bewunderung erregen, wenn man erwägt, wie vortreflich und leicht sie ausgeführt sind. Dieses große Werk wurde, nach dem Bericht des Ruta, im Jahr 1522 zu Stande gebracht.

In eben dieser Kirche bewundert man zwey Gemählde von Correggio, die an den zwey Seiten der fünften Capelle rechter Hand sind. Das zur Rechten, dem Altar gegen über, stellt die Marter des heiligen Placidus und der heiligen Flavia nebst andern Heiligen vor. So schön das ganze Gemählde auch ist, so erregt doch der Kopf der Heiligen besondere Aufmerksamkeit, welche, obgleich Manigoldus mit einem Stoßdegen ihr die Brust durchbohrt, so zärtlich gen Himmel blickt, daß sie sich wenig um die Marter zu bekümmern scheint. Auf dem Gemählde gegen über ist ein todter Christus, mit der halbtodten Mutter, wie sie von dem heiligen Johannes unterstützt wird; man erblickt an ihr, daß sie alle Martern des Todes duldet; die Magdalena ist weinend zu den Füßen des Herrn, mit einem Ausdruck, den man nicht schöner sehen kann. Diese zwey Gemählde sind auf dicke Leinewand von Tischtuch gemahlt, mit einem sehr schönen Colorit, stark impastirt, mit vielem Nachdruck, und scheinen nach

der Cuppel gemacht zu seyn; daher sind sie in einem viel feinern Styl, obgleich nicht so ausgeführt, als die übrigen Werken eben dieses Correggio, die zu Parma sind. Dennoch machte Annibal Caracci sehr viel Wesens aus dem letztern dieser beyden Gemählde, denn so oft er diesen Gegenstand bearbeitete, so nahm er allezeit eben diese Erfindung; und überhaupt scheint es, daß er sich mehr auf den Styl dieses Werks, als auf den viel erhabnern gelegt habe, dessen Correggio sich in seinen übrigen Werken bediente. Es ist ganz natürlich, daß er es um deßwillen that, weil dieses Werk viel leichter zu erreichen war. Indessen ist es ein wenig bleich und schwärzlich.

In der Kirche der Rocchettiner Väter in der ersten Capelle, wenn man linker Hand hereinkommt, ist das Altargemählde von Correggio auf Holz gemahlt, in der schönsten und ausgeführtesten Manier. Es stellt die Reise nach Egypten vor, und weil die Jungfrau in der Hand eine Schaale hält, so ist das Gemählde unter dem Namen der Madonna della Scodella bekannt. Correggio pflegte sowol bey geistlichen als weltlichen Gegenständen immer dichterische Ideen anzubringen; daher machte er auch hier eine Figur, die kein Engel ist, welche in den Napf oder Trinkschaale, welche die Madonna hält, aus einem Kruge Wasser eingießt. Es scheint, als habe er auf diese Weise die Quelle personificiren wollen, nach Art wie die Alten ihre Quellen und Flüsse vorstellten; allein er machte um deßwillen doch keine Nym-

Nymphe oder eine andere profane Sache. Auf dem letzten Grund des Gemähldes und an dem entferntesten Ort brachte er einen Engel an, wie er den Esel anbindet, mit so viel Ausdruck und Annehmlichkeit, als vielleicht für diese Handlung übertrieben ist *).

In der Kirche der Nunziata eben dieser Stadt zur linken Seite, wenn man hereinkömmt, ist das Geheimniß der Menschwerdung in Fresko gemahlt. Allein, weil es sonst einen andern Platz hatte, der eingerissen wurde, von welchen es hier hergebracht ist, so hat es dadurch sehr viel Schaden gelitten. Es pflegt dieses allezeit in ähnlichen Fällen zu geschehen, daß durch die neue Feuchtigkeit und durch die Salze des Kalchs, sich auf die Freskomahlereyen eine Art von Weinstein setzt, der sie verdeckt und die Farben verbleichend macht.

In der Kirche der Madonna della Scala ist von Correggio ein Freskogemählde der Madonna mit dem Christuskinde auf dem Arme; halbe Figur, allein sehr verräuchert, und fast ganz verdorben.

Das berühmte Gemählde des Correggio, welches man anjetzt in der Akademie zu Parma bewundert,

*) Dieses kostbare Gemählde wurde vor dreyzehn Jahren von einem Spanischen Mahlerburschen ruinirt, welcher, nachdem er mit vieler Mühe die Erlaubniß erhalten hatte, es zu kopieren, dieser bey dem Abwaschen so grausam damit umgieng, daß er kaum die Farbe auf dem Holze ließ.

dert, war in der Kirche des heiligen Antonius del Fuoco. Die Lobeserhebungen, die Annibal Caracci davon machte, und die man in einem seiner Briefe, der in der Ausgabe der mahlerischen Briefen des Herrn Bottari gedruckt ist, nachlesen kann, könnten schon hinreichend seyn, da sie von einem so einsichtsvollen Mahler herrühren; allein wer dieses Werk selbst gesehen, auf den hat es einen solchen Eindruck gemacht, daß man nicht ohne besondere Zuneigung davon sprechen kann. Dieses Gemählde, so wie viele andere muste er für Jemanden zur Erbauung und Andacht verfertigen, der alle Heiligen zusammen verlangte, ohne daß sie eine Geschichte oder besondern Gegenstand ausmachen sollten. Daher darf man die Mahler und Dilettanten nicht allezeit des Fehlers wider die Zeitrechnung beschuldigen, denn man kann annehmen, daß dergleichen Gemählde eine Art von Geistererscheinung vorstellen, auf welchen verschiedne Heilige, für welche der, welcher das Werk anordnet, eine besondere Devotion hat, auf eine mystische Art zusammentreffen. Folglich ist auf diesem Gemählde die Jungfrau Maria mit dem Kinde auf das vortreflichste vorgestellt; auf der einen Seite der heilige Hieronymus mit einem Buch, gleichsam als wollte er Jesu seine Schriften überreichen, und zwischen diesen Heiligen ist das Christuskind nebst einem Engel, im Begriff, aus dem genannten Buche eine Stelle der Schrift zu zeigen, und spricht mit dem heiligen Hieronymus in einer sehr lächlenden Miene. Die Figur dieses Lehrers ist nackend, ausgenommen eine Art von violetter Binde und

rothen

rothen Tuch, das ihn ein wenig bedeckt; allein die Schultern, der rechte Arm und die Schenkel sind entblößt: alles dieses ist auf das schönste und vollkommenste mit Kenntniß der Anatomie gezeichnet, und bewunderungswurdig colorirt. Auf der entgegengesetzten Seite steht die Magdalena, welche mit der rechten Hand den linken Fuß des Christuskindes ergreift, in der Absicht ihn zu küssen, und indem sie ihr Gesicht gegen dasselbe wendet, gleichsam um es zu schmeicheln, läßt sie eine so große Anmuth blicken, als nur ein Correggio sich gedenken konnte. Hinter der Magdalena ist ein Engel, der an eine Vase riecht, um das Anerbieten der Salbe der Magdalena für Christum zu bezeichnen. Unter den schönen Mahlereyen des Correggio ist dieses beynahe das allerschönste, und nur die kleine Magdalena und die berühmte Nacht, wovon wir weiter unten reden werden, können damit in Vergleichung kommen. Was die Manier betrift, in welcher dieses Gemählde ausgeführt ist, so ist zu merken, daß die Farben so stark impastirt und dick aufgetragen sind, als man an keinem andern sieht; zu gleicher Zeit aber ist es doch mit einer Glätte bearbeitet, die bey dem Gebrauch so vieler Farbe schwer zu erhalten ist. Allein das schwerste bey dieser Art Mahlerey, die so sehr impastirt ist, macht die Verschiedenheit der Tinten, und daß die Farben nicht mit dem Pinsel aufgelegt scheinen, sondern als wären sie gleichsam wie das Wachs bey dem Feuer zusammengeschmolzen. Obgleich alles an diesem Gemählde Bewunderung verdient, so übertrift dennoch der Kopf der Magda-

lena alles übrige an Schönheit, und man kann sagen, daß, wer ihn nicht gesehen hat, sich nicht vorstellen kann, wie weit die Kunst in der Mahlerey gehen kann; denn an diesem findet man den Ausdruck und die Correktheit des Raphaels, die Tinten des Titians, die Impastirung des Giorgione; jene Wahrheit und charakteristische Genauigkeit, die man in den kleinen mannigfaltigen Formen und Tinten an den Porträts des Vandeyk bemerkt; das Weitläuftige des Guido, und das Anmuthige des Paul Veronese; jedoch stellt sich alles mit derjenigen Zartheit und Delicatesse dem Auge dar, die blos der große Correggio in seiner Gewalt hatte, und die kein anderer jemals auch nicht durch Kopieren erreicht hat; denn die Kopien, welche die geschicktesten Mahler von diesem Gemählde gemacht haben, verhalten sich zur Seite des Originals, wie das Feuer gegen die Sonne.

Die Kuppel der Cathedral Kirche zu Parma, worinn Correggio die Erhöhung der Maria vorstellte, ist die schönste unter allen Kuppeln, die vor und nach ihm gemahlt worden sind. Allein jetzt ist sie so verräuchert und verdorben, daß man kaum sehen kann, wie vortreflich sie ist. Ihre Gestalt ist achteckicht, und die Winkel verkleinern sich nach dem Maaß, als sie in die Höhe gehen. Sie ist oben verschlossen ohne Laterne, an deren Stelle Jesus Christus, wie er seiner Mutter entgegen kommt, in einer gewaltsamen Verkürzung gemahlt ist. Tiefer herab sind viele Heilige und Heiligen in wunderbaren Ver-

kür-

kürzungen; hierauf kommt die Hauptgruppe von der Erhöhung der Madonna, die von vielen Engeln getragen wird, wovon einige die Kleider anfassen, und andere auf verschiednen Instrumenten spielen. Alles dieses nimmt blos die obere Hälfte der Kuppel ein. An dem untern Theil sind Fenster, die beynahe rund sind, und daher stellte sich Correggio eine Art von länglicht runden Fenstern dabey vor, die einwärts laufen und sich gleichsam verlängern, und ließ so viel Platz, daß zwischen den Fenstern die Apostel, einige allein, andere paarweise stehen konnten. Ohnerachtet nun einige auf eben die Linie des Winkels fallen, so sind sie dennoch so schön angebracht und verkürzt, daß sie das Auge gar nicht beleidigen, und auf das Gesimse senkrecht hingepflanzt zu seyn scheinen. Ueber die genannten länglichten Fenster sind einige Genies, nach Art der Engel angebracht, jedoch ohne Flügel, deren einige Lichtkerzen anzünden, und andere mit Rauchgefäßen und Vasen stehen. Diese vereinbaren also die untere Composition mit der obern, weil sie von kleinerer Proportion sind, als die Apostel und Madonna. Das Ganze zusammengenommen bildet eine wunderbare Mannigfaltigkeit von Großheit und Leichtheit. In den vier Winkeln oder Lunetten, bildete er gleichsam vier große Schnecken, die sehr viel zur guten Wirkung beytragen. Indem man annimmt, daß das Licht von der Oefnung kommt, die man sich von oberwärts vorstellen kann, und den obern Theil der genannten Schnecken dunkel läßt, so erleuchtet es vielmehr die Figuren, und macht mit den Schatten des Grunds einen Contrast.

In diesen vier Winkeln mahlte Correggio die vier heiligen Beschützer der Stadt, den heiligen Thomas, Hilarus, Bernard und Johannes, auf Wolken sitzend und von Engeln begleitet, die mit ihren Attributen spielen oder sie tragen. In diesem ganzen Werk, und besonders in den Lunetten, ist die größte Grazie und Kenntniß des Helldunkeln, die man sich nur vorstellen kann; und wenn man bedenkt, daß alles in Fresko gemahlt ist, so muß die Bewunderung noch mehr zunehmen. Man weiß, daß Correggio von allen Figuren, die er in dieser Cuppel mahlte, zuvor erhabne Modelle verfertigte, wobey ihm sein Freund Begarelli hülfreiche Hand leistete. Es war dieses das einzige Mittel, wodurch ein solches Werk mit der Vollkommenheit wie diese ist, ausgeführt werden konnte. Es war das letzte, welches er machte, und ihn als den ausserordentlichsten Meister, der jemals gewesen ist, charakterisirt.

Modena besaß ehedem Schätze von Correggio, die aber nach Dresden kamen, indem der verstorbne Herzog von Modena alle die besten Gemählde seiner Gallerie an den König von Pohlen, August den Dritten verkaufte, welcher für hundert Gemählde, 130000 Zecchinen bezahlte, die deshalb besonders zu Venedig geprägt wurden.

Unter diesen waren sechs von Correggio. Fünfe davon gehören zu den schönsten, die er gemacht hat, und das sechste, welches geringer ist, ist um deßwillen schätzbar, weil es uns von dem damaligen Zustand

der

der Mahlerey unterrichtet, als dieser Meister zur Welt kam. Es ist eine große hölzerne Tafel mit Figuren in Lebensgröße, worauf die Madonna mit dem Christuskind vorgestellt ist. Sie sitzt auf eine Art von Thron, in der Mitte einer architektonischen Einfassung von Jonischer Ordnung, von ziemlich grandiösen Charakter, und bildet einen Bogen hinter der Jungfrau, woran sich eine Glorie mit Kinderköpfen befindet; zwey davon sind ganz und stellen Engel vor, alle aber sind ungeflügelt. Auf der einem Seite stehet der heilige Johannes der Täufer und die heilige Catharina, und auf der andern der heilige Franciscus und Antonius von Padua. Dieses Werk hat sich sehr wohl erhalten, und ist sehr kräftig. Ob es gleich in den Umrissen etwas hart ist, so ist es demohngeachtet weich, und die innern Theile sind schön gemahlt. Das Colorit ist wahr und saftig, in einem Styl, der zwischen dem des Perugino und des Leonard da Vinci das Mittel hält, besonders aber nähert sich der Kopf der Jungfrau sehr dem Styl und Charakter des letztern, hauptsächlich auf den Wangen, und in Absicht des Lächeln des Mundes. Die Falten gleichen in etwas der Manier des Andreas Mantegna, nämlich in Ansehung der Art die Glieder einzuwickeln; sie sind aber nicht so trocken, und haben mehr Grandiosität. Die Composition ist nach allen guten Gründen der Mannichfaltigkeit und des Contrastes ausgeführt. Ueberhaupt, wenn Correggio länger bey diesem Styl geblieben wäre, so wäre er schon dadurch dem Ghirlandajo, Bellino, Mantegna und

Perugino an Verdiensten gleichgekommen: allein durch seinen neuen Geschmack, womit er die Kunst zu mehrerer Vollkommenheit brachte, wurden sie alle verdunkelt.

Es scheint, als habe Correggio seinen ersten Styl nicht nach und nach, oder stufenweise abgelegt, sondern daß er in einem Augenblick den Sprung zur Vollkommenheit gemacht habe; ich weiß aber nicht mit Gewißheit, wie dieses zugegangen ist, sondern werde anderwärts meine Muthmaßungen hierüber angeben.

In eben der Sammlung befand sich ein Porträt in halber Figur, auf Holz gemahlt, von einem Mann, der ein Buch in der Hand hält. Als es noch zu Modena war, hielt man dieses Porträt für den Arzt des Correggio. Das Colorit und die Impastirung ist sehr gut; allein ich halte dafür, daß es mit der Kuppel des heiligen Johannes zu gleicher Zeit gemahlt wurde, als er damals die kleinern Formen, und die Mannichfaltigkeit der Tinten noch nicht so ausstudiert hatte, wie nachher geschahe. Um einen Begriff von dem Styl dieses Gemähldes zu geben, würde ich es mit dem von Giorgione vergleichen, nur daß es viel blässer und nicht so gut colorirt ist, ob es gleich eben so impastirt, und etwas glätter bearbeitet ist.

Das dritte Gemählde, das in Sachsen sich befindet, ist unter dem Namen des heiligen Georgs be-

bekannt, und beweiset die große Thätigkeit des Correggio und sein Bestreben immer weiter in der Kunst Fortschritte zu machen. Nach dem Bericht des Vasarus, wurde dieses Gemählde für die Brüderschaft des heiligen Petrus des Märtyrers verfertigt, und hatte eine architektonische Einfassung, die um das Gemählde herum auf der Mauer gemahlt war, wie die Originalzeichnung beweiset, die Herr Mariette zu Paris besaß. Es ist dieses ein ausserordentlich ausgeführtes Werk, sehr weich, vortreflich impastirt, und in allem sehr geschmackvoll. Die Composition ist aber ganz unterbrochen; die Figuren haben sehr schöne Bewegungen, und die Zeichnung ist von einem grandiösen Charakter; die Gewänder sind sehr ausstudiert, und alles sehr angenehm behandelt. Man erkennt, daß Correggio hierzu alle Theile aus der Natur hergenommen und in kleine Modelle gebracht, wornach er die Parthien kopierte, die er zum Helldunkel wählte, wie man besonders an den Knaben bemerken kann, die mit dem Helm des heiligen Georgs spielen; denn weil der Heilige Schatten auf sie wirft, so haben sie alle das Zufällige des Lichts, das blos nach Modellen beobachtet werden kann, weil lebende Knaben nicht so lange stille stehen können, daß man an ihnen alles das bemerken könnte. Daher werde ich immer mehr in meiner Meinung bestärkt, daß Correggio erst modellirte, ehe er das Werk anfieng. Auf diesem Gemählde ist die Jungfrau auf einem Thron sitzend, oder auf einem Piedestal, das von zwey Knaben, die als golden vorgestellt sind, gehalten wird. Auf den

Seiten

Seiten die vier Heiligen, Georg, Johannes der Täufer, Geminianus und Petrus der Märtyrer. Der letztere ist im Begriff für die Andächtigen eine Fürbitte einzulegen. Der heilige Geminianus presentirt dem Christuskinde ein Modell von einer Kirche, daß ein Knabe von göttlicher Schönheit hält. Das Christuskind scheint das Geschenk mit Wohlgefallen anzunehmen, indem es den Arm darnach ausstreckt. Der Reiz und Annehmlichkeit, mit welcher dieses Kind ausgedacht, gezeichnet und gemahlt ist, läßt sich nicht erklären. Weiter vorn auf dem Gemählde befindet sich der heilige Johannes der Täufer, als ein Jüngling von siebenzehn bis achtzehn Jahren, welches Correggio vielleicht umdeßwillen that, um die Composition durch Entgegenstellung der Charakter der Figuren, mehr Grazie zu verschaffen. Diese Figur des heiligen Johannes, ist mit ausserordentlicher Kenntniß des Nackenden gezeichnet. Die Anatomie ist sehr wohl studiert, und mit der eigenen Grazie des Correggio ausgedrückt. Er wendet seinen Kopf gegen das Volk, indem er mit der rechten Hand auf Christum zeigt, und es scheint, als wollte er sagen: Ecce agnus Dei. Noch etwas weiter vorwärts ist der heilige Georg halbrückwärts gewendet, im grandiösen und schönsten Styl, den man sich bey einem heroischen Charakter nur gedenken kann. Auf dem Vordergrund ist ein Knabe, der das Schwerd des Heiligen mit der Hand hält, das Ende der Füße aber kann man nicht sehen, indem man annehmen muß, daß sie von dem Altartisch verdeckt werden.

Das

Das andere Gemählde, welches auf dieses folgt, führt den Namen des heiligen Sebastian; und obgleich das angeführte Gemählde des heiligen Georg so vortreflich ist, so wollen doch viele Kunstverständige dieses Gemählde in Ansehung der Komposition für besser halten, weil es dem neuern Styl näher komme. In der That machen wenige Gemählde des Correggio (die berühmte Nacht ausgenommen) einen so großen Effekt, als das gegenwärtige. Es ist wahrscheinlich, daß die Stadt Modena, zur Zeit der Pest dieses Gemählde als eine Gelübde habe verfertigen lassen, allein man weiß nicht, aus welcher Kirche einer ihrer Herzoge es hat nehmen lassen, um es in die Gallerie zu versetzen. Nur dieses ist bekannt, daß es schon lange vor den heiligen Georg darinn angetroffen wurde. Es stellt die Maria mit dem Kinde auf den Arm vor, in einer Glorie zwischen Wolken, mit Sonnenstrahlen und vielen Engeln umgeben. Unten auf der Erde sieht man den heiligen Geminianus, den heiligen Rocchus und heiligen Sebastian. Das Gemählde hat einen bewunderungswürdigen Effekt, und beweiset in was für einem hohen Grade Correggio die Kunst des Helldunkeln, und die Vertheilung der Farben besaß. Das erste, was bey dem Anschauer Bewunderung erregt, ist das Licht der Glorie, das wirklich das Ansehen einer Sonne zu haben scheint, ob es gleich nur eine lichtgelbe Farbe ist, wogegen die Einfassung des Gemähldes viel matter erscheint. Die Madonna und das Christuskind scheinen gleichsam wie aus einem dunkeln Grund hervorzutreten. Ihre

Be=

Bekleidung ist sehr brennend roth, gleichsam wie mit Lack überzogen, mit einem dunkelblauen Mantel: Die Fleischfarben der Mutter und des Sohns sind etwas tiefer gehalten als das Licht, welches zur guten Wirkung sehr viel beyträgt, indem dadurch die Gruppe in ihrer wahren Entfernung gehalten wird. Die zwey Engel zur Seite sind dem lichten Grunde mit weniger Nachdruck entgegengesetzt, und lagern sich auf etwas dunkeln Wolken; dadurch gewinnt ihre Grazie und die übrigen Engel, die um ihnen sind, sehr viel. Einer von den genannten thronenden Engeln scheint mit dem heiligen Rocchus, und der andere mit dem heiligen Sebastian zu reden, um ihnen anzudeuten, daß sie zu Jesu ihre Zuflucht nehmen müsten, der mit der Hand ein Zeichen giebt, daß er die Bittschrift annehmen wolle.

Unter dieser Glorie ist ein kleiner Berg, dessen Spitze sich mit den Wolken vereiniget, die nur eine kleine Oeffnung frey lassen, durch welche man etwas Landschaft entdeckt. Zur linken Seite über den heiligen Rocchus dient die Dunkelheit der Wolken und des Berges denen Figuren zum Hintergrund, unter welchen der heilige Geminianus auf dem ersten Platze ist, welcher in einem sehr schön grünen mit Gold eingefaßten Chorrock und weissen Meßgewand den Hauptpunkt des Lichts formirt; da aber dieses sowol, als die übrigen Lichter klein sind, so machen sie die Gegenstände hervorstechend, ohne der Masse von Licht der Glorie nachtheilig zu seyn.

Auf der andern Seite sieht man den heiligen Sebastian mit den Füßen an einen Baum gebunden, in der Handlung, für die mit der Pest angesteckten eine Fürbitte einzulegen. Er ist bis auf den Gürtel ganz nackend, und die Farben verbinden den untern Theil mit dem obern der Composition auf eine vortrefliche Art. Zur Seite des heiligen Geminianus ist der heilige Rocchus sitzend vorgestellt, wie er sich auf den rechten Arm stützet, und mit dem Kopf an den Berg lehnt, gleichsam als verlassen und von der Pest angesteckt. Der Theil über diesen Heiligen wird von Wolken beschattet, die aber alle ein reflektirendes Licht haben, wie bey jeden Schatten auf freyen Felde erforderlich ist. Diese Zufälligkeit des Helldunkeln trägt sehr viel zur Ruhe des Auges und zur Mannichfaltigkeit bey, indem es mit dem heiligen Sebastian einen Gegensatz ausmacht, welcher auf der Brust und Schultern, der heilige Rocchus hingegen blos auf den Schenkeln beleuchtet wird; auf diese Art ist alle verdrüßliche Einförmigkeit aufgehoben. Zum Füssen des heiligen Geminian steht ein junges Mädchen von zwölf bis dreizehn Jahren, welche in der Hand ein kleines Gebäude mit einem Glockenthurm wie eine Capelle hält, die, wie einige vermuthen, die Stadt Modena andeuten soll, deren Schutzpatron dieser Heilige war. Diese Figur hat alle mögliche Grazie des Correggio. Zu merken ist noch dieses, daß alle Engel auf diesem Gemählde ungeflügelt vorgestellt sind *).

In

*) Dieses Gemählde hat einige Sprünge bekommen, welche durch den Transport von Modena nach Dresden sich

In eben dieser Gallerie befindet sich das berühmte Gemählde von der büssenden Magdalena, etwas mehr als ein Fuß hoch, und ein und einen halben Fuß lang. Dieses einzige Bild enthält alle Schönheiten in sich, die sich nur in der Mahlerey gedenken lassen, theils in Ansehung des Fleisses, womit es ausgeführt ist, theils wegen der Impastirung der Farben, wegen der Weichheit und Grazie, und besonders wegen der Kenntniß des Helldunkeln. Ausser dem nackenden Theil dieser Heiligen machte Correggio alles, was um ihr ist dunkel und schattigt. Der Kopf ist ganz Halbtinte, doch aber von dem Widerschein erleuchtet, der von dem Arm und von einem Buche kommt, worinn sie ließt. Der Grund, ob er gleich dunkel, ist eben so schön, und bildet eine geräumliche Gegend, gleichsam eine tiefe Grotte und Thal, das mit Bäumen und Gräsern bewachsen ist. Ueberhaupt, wenn alle übrigen Gemählde des Correggio vortreflich sind, so ist dieses zum Erstaunen. Die Haare dieser Heiligen, so angenehm wie sie ausgeführt sind, scheinen als wären die dazu gebrauchten Farben gleichsam darüber gegossen, und geben eine so vollkommne Idee von dem was sie sind, als wären sie einzeln gearbeitet, so, daß sie dem Glanz der natürlichen nichts nachgeben. Dieses Gemählde kostete bey dem Einkauf 26000 römische Scudi.

Das

sich vermehrt hatten. Allein durch die große Sorgfalt, die man für die Erhaltung der Fragmente trug, war Herr Sedriz, Mahler des Königs von Pohlen, im Stande, dieses Gemählde auf das vortreflichste wieder herzustellen.

Das sechste und letzte Gemählde, welches der König von Pohlen kaufte, ist das berühmteste unter allen, und der Welt unter dem Namen der Nacht des Correggio bekannt, welche die Geburt Christi vorstellt. Dieses Werk verfertigte Correggio für Albrecht Pratonieri, wie aus einem schriftlichen Aufsatz erhellet, den er a. 1522 davon machte, als er die Kuppel des heiligen Johannes zu Parma beendigte. Allein dieses Gemählde wurde erst a. 1527. zu Stande gebracht. Vielleicht diente diese Verzögerung ihm dazu, um die Wirkung des Helldunkeln recht auszustudieren, indem er das Licht blos aus dem Kinde ausgehen lassen wollte; ein Umstand, den sich bisher blos Raphael gedacht hatte, und ich wundere mich nunmehr nicht, wenn Correggio durch dieses Studieren und indem er sich die ganze Composition modellirte, damals das schöne Helldunkel und die wunderbaren Verkürzungen fand, die er nachher bey der berühmten Kuppel der Cathedralkirche, die seine letzte und ruhmwürdigste Arbeit war, in Ausübung brachte.

Dieses Gemählde von der Nacht ist in der angeführten Gallerie zu Dresden sehr schön erhalten, und gehört zu denen Mahlereyen, die das Herz jedes Zuschauers rühren, er mag ein Kunstverständiger oder Unwissender seyn; noch mehr aber macht es auf den erstern Eindruck. Die Nachahmung der Wahrheit ist so künstlich ausgeführt, daß alle Trockenheit sich verliert, und die Kunst ist so versteckt, daß alles mit der größten Leichtigkeit gemacht zu seyn

scheint. Die Composition ist einfach, es verräth aber eine ausserordentliche Kunst, wenn man in einem kleinen Raum, ein ziemlich großes Feld mit einer Entfernung vorstellen will, das den wirklichen Anschein einer traurigen und elenden Lage giebt, doch aber mit einem Horizont ausgeziert ist, an welchen man den Anbruch des Tages bemerkt, der alles Uebrige aufheitert. Von weiten sind einige Hirten, die man kaum unterscheiden kann, und zwischen diesen und der Madonna steht der heilige Joseph im Begriff den Esel hervorzuziehen, dessen Figur den Platz geräumlicher macht, indem man dadurch die Entfernung gewahr wird, die von da aus bis zur Jungfrau, und auf der andern Seite bis zu den Hirten sich befindet. Dem ersten Anscheine nach scheint es, daß die Lage der Jungfrau besser ausgedacht seyn könnte, weil sie den Kopf gegen das Kind auf eine Art neiget, daß man nicht ihr ganzes Gesicht sieht. Wenn man aber die Sache näher betrachtet, so erkennt man, daß es nicht wohl möglich war, eine bessere Parthie zu ergreifen, ohne der Grazie vielen Abbruch zu thun. Correggio machte den Kopf um deßwillen so geneigt, um zu verhindern, daß das Licht, welches von unten herauf kommt, nicht die obern Theile beschatte, welches der Schönheit des Gesichts nachtheilig gewesen wäre. Auch das Christuskind ist mit ausserordentlichen Fleiß so gestellt, indem es in die Quer liegend angenommen ist, daß man kaum das Gesicht bemerken kann, obgleich die Aerme und Füße ziemlich sichtbar sind. Dieses hat meiner Meinung nach Correggio

reggio mit guter Absicht gethan, um die natürliche Form der neugebohrnen Kinder zu vermeiden, die nichts annehmliches für uns hat, weil wir dergleichen zu sehen nicht gewohnt sind. Dieses kann uns zugleich als ein Beyspiel dienen, wie man das, was in der Natur nicht schön ist, und wie man die Wahrheit vielmehr abändern soll, um dasjenige schön zu machen, was an sich selbst nicht schön ist. Vielleicht versteckte er aus eben dem Grunde beynahe das Gesicht eines alten Hirten, der auf dem Vordergrunde ist, indem er einen andern jugendlichern und schönern Hirten vor diesen anbrachte, der in einer freudigen Bewegung mit dem Alten von dem Vorgang zu sprechen scheint. Eine Hirtinn, die in einem Körbchen zwey Turteltauben trägt, zeigt, daß sie sich an dem Christuskinde nicht satt sehen könne, daß sie nicht davon gehen könne, und daß sie die Hand für das Gesicht hält, um sich für den blendenden Schein zu verwahren. In der Höhe des Gemähldes auf der entgegenstehenden Seite der Madonna, ist eine Glorie mit Engeln, die ebenfalls von dem Christuskinde erleuchtet werden, auf welche Correggio das zweyte Licht anbrachte, obgleich nicht so vollkommen, als bey der Madonna. Er machte aber ihre Schatten viel annehmlicher, gleichsam als wenn es blos wiederscheinendes Licht sey, oder daß sie in einer Art von Lichtmasse eingehüllt wären, um vielleicht anzudeuten, daß sie Geister sind. Die Schönheit, die Grazie und die sorgfältige Ausführung dieses Gemähldes sind bewunderungswürdig, und alle Dinge sind mit verschiedenen Manieren, nach Er-

forderniß der Umstände auf das schönste behandelt.

In der Sammlung der Mahlereyen des Grafen Brühl, ersten Ministers Sr. Majestät Augusts des Dritten, Königs von Pohlen, befand sich ein kleines Gemählde, etwas höher als ein Fuß, und etwas weniger breit, das die Verlobung der heiligen Catharina vorstellte. Es war auf Leinewand gemahlt, und auf Holz geleimt. Hinterwärts war mit alten Charakteren geschrieben: Laus Deo. Per Donna Metilde d' Este. Antonio Lieto da Correggio fece il presente Quadro per sua divozione anno 1517. Wenn diese Aufschrift ursprünglich von ihm ist, so muß dieses eins seiner ersten Arbeiten vom zweyten Styl gewesen seyn. Es ist ausgemacht, daß dieses eine sehr schöne Mahlerey ist.

Unter den Gemählden, die dem Herzog von Parma gehörten, und die gegenwärtig zu Capo di Monte in Neapel sind, befindet sich eines, daß dem jetzt angeführten in allem ganz ähnlich ist, und man darf nicht zweifeln, daß sie nicht beyde von Correggio seyn sollten, weil von den vielen Kopien, welche verschiedne große Mahler, und unter andern auch Annibal Caracci davon gemacht haben, keine einzige so ausgefallen ist, daß sie dem Original gleich komme. Dieses Gemählde muste gleich anfangs sehr hochgeschätzt werden, weil Hugo da Carpi, der damals mit Correggio zu gleicher Zeit lebte, es in Kupfer stach.

Um

Um auf die Gallerie von Sachsen wieder zurückzukommen, so befindet sich darinn noch ein Gemählde von der heiligen Jungfrau in halber Figur, mit dem eingeschlafenen Christuskinde auf dem Arm, und wurde von Edelink, der es für Correggio hielt, in Kupfer gestochen. Allein man weiß gewiß, daß es von Sebastian Ricci, einem Venezianer ist, der die Absicht hatte, mit dem Namen des Correggio seine Arbeit zu verkaufen, indem er der Sache einen alten Anstrich gab. Wenn man aber auch nur den bloßen Kupferstich genau untersucht, so entdeckt man die Betrügerey, denn anstatt der Grazie findet man nichts als Affektation und falsches Helldunkel darinn.

Das andere Gemählde befand sich ebenfalls in der genannten Gallerie, und der, welcher es zu Rom in Kupfer gestochen, versichert, daß es von Correggio sey. Es stellt die Madonna mit dem Kinde am Fuß eines Palmbaums sitzend vor, nebst einem Engel in der Luft. Es ist unter dem Namen der Zingarella del Correggio bekannt. Der Cardinal Alexander Albani machte dem König August ein Geschenk damit. Bey alledem will man doch daran zweifeln, daß es Original sey, und es ist gewiß, daß ein anderes von eben dem Innhalte, das sicher von Correggio ist, sich wirklich zu Capo di Monte befindet, und aus der Gallerie von Parma herstammt; da es aber sehr verdorben war, so wurde es von neuer Hand wieder aufgemahlt, dergestalt, daß man sagen kann, daß es nicht mehr

vorhanden ist, indem anjetzt von Correggio nichts mehr daselbst gesehen wird.

Auch zu Florenz befanden sich einige Werke des Correggio. Das größte wird in dem Pallast Pitti aufbewahrt, und scheint ein Altargemählde gewesen zu seyn. Es ist auf Holz, und die Figuren sind beynahe lebensgröße. Es stellt die Madonna mit dem Christuskind auf dem Arm vor, das eine Weltkugel in der Hand hat, und der heilige Christophorus ist im Begriff, es auf die Schultern zu nehmen. Zu den Füßen der Madonna befindet sich der heilige Johannes der Täufer, und auf der gegenüberstehenden Seite, bey dem heiligen Christophorus ist der Engel Michael. Dieses Gemählde ist beständig für eine Arbeit des Correggio angesehen worden; allein es ist ebenfalls gewiß, daß es von einem besondern Styl ist, und mit den schönen Werken dieses großen Meisters wenig Aehnlichkeit hat, wenn gleich in der Composition etwas weniges von seiner Manier anzutreffen ist. Wenn Jemand behaupten wollte, daß dieses ein Werk des Correggio sey, so müste er zugleich gestehen, daß es eine unvollendete Arbeit sey, weil viele Dinge darinn sehr hart, und nicht die geringste Delikatesse hervorleuchtet. Demohngeachtet halte ich dafür, daß dieses nicht seyn kann, weil ich darinn gewisse Dinge gewahr werde, welche die Mahler erst bey Beendigung der Gemählde zu machen pflegen; daher könnte man muthmaßen, daß Correggio dieses Werk unvollendet gelassen, und daß ein anderer Mahler die letzte Hand

daran

daran gelegt habe; oder wenn er es ja selbst geendigt, so suchte er die venezianische Schule nachzuahmen. Es wird aber nicht an Leuten fehlen, die es gerade zu ableugnen, daß dieses Gemählde von Correggio sey; ich aber wage es nicht zu bestimmen, wer so viel schöne Dinge habe machen können, als hierinn anzutreffen sind.

In eben dieser Gallerie, findet sich ein sehr schöner Kopf auf Holz gemahlt; und ob es gleich nur eine bloße Skize ist, so sind dennoch die Farben so schön impastirt, daß man Vergnügen daran findet. Dieser Kopf ist in allen dem andern von jenem Jüngling ähnlich, der zu den Füßen des heiligen Geminianus, in dem oben angeführten Gemählde des heiligen Sebastian zu Dresden ist, und ein Modell von einer Kirche in der Hand hält.

Der Großherzog von Toskana besitzt auch ein Gemählde auf Leinwand, von fünf Fuß Höhe. Es stellt die Madonna kniend vor, das neugebohrne Christuskind liegt vor ihr auf der Erde, auf einem Zipfel des Mantels, ohne die geringste andere Figur. Es ist dieses keins von den schönsten Werken des Correggio, weil darinn die Composition und die Bekleidung wenig ausstudiert ist. Der Kopf und die Hände der Madonna sind vortreflich gemahlt, allein nicht so kräftig, als die übrigen klassischen Werke von unsern Künstler.

Zu Rom in der Gallerie des Hauses Colonna, wird ein Gemählde des Correggio auf Holz

gemahlt, aufbewahrt. Es stellt ein Ecce homo vor, mit der Jungfrau, die hinter einem Soldaten in Ohnmacht fällt, und von weiten Pilatus; alle halbe Figuren. Dieses Gemählde gehörte dem Grafen Prati zu Parma, und scheint vielmehr von der zweyten Manier, als von der letztern mehr ausstudierten zu seyn. Demohngeachtet aber ist es sehr schön, von gutem Charakter in der Zeichnung, ausserordentlich impastirt und sehr schön colorirt. Augustin Caracci hat es in Kupfer gestochen.

In dem Pallast des Prinzen Doria Pamphili zu Rom, befindet sich unter andern vortreflichen Gemählden auch eins von Correggio, das noch nicht vollendet ist. Es ist mit Wasserfarben auf Leinwand gemahlt, und die Composition desselben stellt die heroische Tugend vor, wie sie von dem Ruhm gekrönt wird, wie ich es oben bey Gelegenheit der französischen Gemählde beschrieben habe. Wenn dieses Gemählde auch nicht die äusserste Vollkommenheit der übrigen vortreflichen ölfarbenen Gemählde des Correggio anzeigt, so kann man doch wenigstens seine große Kenntniß, sein Verdienst, und seine Fertigkeit im Arbeiten daraus erkennen lernen, und es ist ein Beweiß, daß seine Grazie und seine Vortreflichkeit, weder von der Länge der Zeit, die er auf seine Werke verwendete, noch von der wiederholten Impastirung der Farben herrühren: sondern von dem wichtigen Hauptgrund, daß er die Wirkungen der Wahrheit allezeit gegenwärtig hatte. Denn, wie in diesem Gemählde sichtbar ist, sind

einige

einige Parthien blos mit Schwarz und Weiß ganz leicht skizirt, und demohngeachtet leuchtet darinn die Grazie hervor, wie bey Dingen, die mit aller erforderlichen Einsicht beendiget sind. In andern Theilen, die etwas colorirt sind, bemerkt man die Idee der Wahrheit, und besonders erregt die große Kenntniß der Verkürzungen Bewunderung, hauptsächlich an denen Theilen, wo eine Muskel oder das Fleisch eine Erhöhung macht, denn alsdenn suchte er andere folgende Theile allmählig zu verbergen, und das Labyrinth der Formen zu bereichern, das eine so schwere Sache ist. Wenn also die übrigen Gemählde schöner und ausgeführter sind, so ist in keinem das wunderbare Verdienst des Correggio so deutlich, als in diesem zu erkennen.

Das Haus Barberini besaß ehedem ein kleines Gemählde, das jene Stelle des Evangelisten S. Markus *) vorstellt, die da sagt: „Es war ein „Jüngling, der folgte ihn nach, der war mit Leine„wand bekleidet, auf der bloßen Haut, und die „Jünglinge griffen ihn. Er aber ließ die Leinewand „fahren, und flohe nackend davon.„ Man sagt, daß dieses Gemählde aus einer Hand in die andere nach England kam; allein man hat letzthin ein anderes ähnliches Gemählde zu Rom, im Besitz eines Engländers gesehen. Der bloße Unterschied, der zwischen ihnen stattfindet, besteht darinn, daß dieses auf Leinewand gemahlt ist, und eine Studie oder Skize von dem andern zu seyn scheint, weil man einige Verbesserungen, als etwas seltenes bey

K 5 den

*) Marci Cap. 14. v. 51. 52.

den Gemählden des Correggio darinn gewahr wird. Demohngeachtet ist die Figur des Jünglings sehr gut ausgeführt, und hat eine sehr schöne Impastirung und Colorit; besonders aber ist der Ausdruck und die Art, wie er sich das Gewand loszumachen sucht, ausserordentlich. Der Soldat, der ihn anhalten will, behält das Gewand in der rechten Hand, mit der linken ist er mehr im Begriff ihn zu rufen, als festzuhalten, und es scheint als wolle er ihm liebreich zureden, daß er nicht davon fliehen solle. Dieser Ausdruck giebt den Charakter des Correggio zu erkennen, nach welchem er allezeit mehr zu gelinden, als zu gewaltsamen Handlungen geneigt war. Von weiten sieht man die Gefangennehmung Christi, mit der Handlung, wie ihn Judas küßt, und der heilige Petrus dem Malchus das Ohr abhauet. Die Perspektiv und das Helldunkel dieses Gemähldes, sind vom besten Styl des Correggio; das, was man aber noch besonders deutlich daraus bemerkt, ist dieses, daß er bey Verfertigung dieses Jünglings, die Figur des ältesten Sohns des Laokoons gegenwärtig hatte, weil der Kopf und der ganze Charakter der Person einander sehr ähnlich sind; nur die Formen sind nach dem Styl des Correggio viel grandiöser.

In der Kirche des heil. Ludwigs der Franzosen zu Rom war ein kleines Gemählde, ein und ein halb Fuß groß, das man für Correggio ausgab, und die Madonna in halber Figur mit dem ganzen Christuskinde, den heil. Joseph und zwey Engel vorstellt. Ich halte

es für ein Werk des Julius Cäsar Procaccini. Vor wenig Jahren befand sich zu Rom ein Gemählde in dem Besitz eines Gemähldehändlers, das die Madonna mit dem Kinde und mit einem Engel vorstellte, und einem Kupferstich von Spier gestochen sehr ähnlich war, blos mit dem Unterschied, daß dieser rund, das Gemählde aber länglicht ist. Dieses Gemählde war mit einem dicken Firniß überzogen, der es sehr verdunkelte und die Schönheit des Gemähldes versteckte; daher wurde es um einen geringen Preis an einen gewissen Casanova, einen Venezianer verkauft, der es sehr gut wieder auffrischte, jedoch nicht ganz ohne Nachtheil der Lebhaftigkeit der Farben, die sich zu sehr mit dem Firniß vereinigt hatten. Der Besitzer nahm nachher das Gemählde mit nach Dresden, um es daselbst zu verkaufen, und wo es wahrscheinlich noch seyn wird.

Der König von Spanien besitzt zwey kleine Gemählde von Correggio. Das schönste stellt Christum vor, wie er im Garten betet, nebst einem Engel in der Höhe, der mit der rechten Hand auf das Creuz und die Dornenkrone zeigt, die im Schatten auf der Erde liegen, und kaum sichtbar sind; mit der linken zeigt er in reizender Verkürzung gen Himmel, als wollte er sagen, es sey der Wille des Vaters, daß er das Leiden annehme, und in der That bemerkt man, daß unser Heiland es mit ausgestreckten Armen anzunehmen scheint. Ausser der vortreflichen Ausführung ist das Sonderbarste bey diesem Gemählde noch die Art und Weise, wie das Helldunkel behandelt ist. Denn er nahm darinn

an,

an: daß Christus das Licht vom Himmel, und der Engel im Gegentheil das Licht von Christo empfängt. In der Entfernung und in einer Tiefe sind drey Jünger in den schönsten und angenehmsten Stellungen, und noch tiefer hinein ist der Haufe der Wache die Christum sollten gefangen nehmen. Man erzählt, Correggio habe dieses Gemählde seinem Apotheker um vier Scudi gegeben, die er ihm für Arzeneymittel schuldig war; nicht lange hernach soll es für fünfhundert verkauft worden seyn, und endlich habe es der Graf Pirro Visconti an den Marchese von Camarena, Gouverneur von Meyland, für 650 Doublonen verkauft, der es für Philipp den IVten in Auftrag hatte. Gegenwärtig wird es in dem königlichen Pallast zu Madrit sehr schätzbar aufbewahrt, und es hat nicht den geringsten Schaden gelitten, wie einige falsch vorgegeben haben.

Das zweite Gemählde stellt die Madonna vor, wie sie das Kind ankleidet; ein Werk, dessen Styl zwar nicht so ausgeführt, aber dennoch sehr schön und von vortreflicher Impastirung und Zartheit ist. In der Entfernung steht der heilige Joseph, wie er ein Bret behobelt, so schön auf den Umrissen gehalten, daß man erkennt, Correggio sey der größte Meister in der Kenntniß desjenigen Theils der Mahlerey, welchen man Luftperspektiv nennt; denn die Dinge, welche er in der Entfernung gesehen haben wollte, hat er nicht allein im Schatten leichter gehalten, wie auch viele neuere Mahler beobachten, sondern er dämpfte auch die Lichter, machte die Umrisse flüchtiger, und verwirrte die Formen, nach

dem

dem Maaß der Entfernung, und zwar alles dieses ohne sich von den Grenzen der Wahrheit jemals zu entfernen.

Der Herzog von Alba hat ein Gemählde von Correggio, dessen Figuren nicht ganz Lebensgröße sind. Es ist auf Leinwand gemahlt, und stellt den Merkurius vor, welcher dem Amor in Gegenwart der Venus lesen lehrt. Diese letztere Figur hat das Besondere, das sie Flügel und einen Bogen in der linken Hand hat; sie ist sehr schön und es ist offenbar, daß Correggio bey Verfertigung derselben den kleinen Apoll aus der Villa Medici, der jetzt zu Florenz ist, vor Augen hatte. Der Amor drückt die Unschuld seines Alters sehr wohl aus; er hat sehr lockichtes Haar, das so vortreflich gearbeitet ist, daß die Haut zwischendurch zu schimmern scheint, und ohne Trockenheit ausgeführt sind. Seine kleinen Flügel sind so wie an fliegenden Genies, daß man überall die Haut und die Federspulen sehen kann. Bey allen Gelegenheiten, wenn Correggio Flügel mahlte, hat er sie eben so künstlich, wie bey diesem Gemählde angesetzt, indem er sie gleich hinter den Schultern dergestalt anbrachte, daß sie sich so schön mit dem Fleisch vereinigen, daß sie wirklich ein Glied zu seyn scheinen, das mit dem obern Theil des Schulterblatts in Verbindung steht. Daher sagte einsmals der verstorbne Herzog, als Besitzer des Gemähldes, nicht ohne Grund zu mir: daß die Flügel dieses Amors so schön angebracht wären, daß, wenn es möglich wäre, daß ein Kind mit Flügeln auf die Welt käme, so könnten sie nicht anders seyn. Wenn andere

andere Mahler Flügel machen sollen, so heften sie selbige gemeiniglich so unvorsichtig an, daß sie eingesetzt zu seyn scheinen. Der Merkur stellt einen Jüngling vor, der noch nicht ausgewachsen, und von simpeln Charakter ist. Dies Gemählde ist ohnstreitig Original, nicht allein weil die große Vortreflichkeit des Correggio darinn hervorleuchtet, sondern auch wegen einer Verbesserung, die an dem Arm des Merkur sehr merklich ist, der mit einem himmelblauen Gewand bedeckt war, und er ist sichtbar, weil die darübergelegte Farbe abgesprungen ist. Ich führe diesen Umstand umdeßwillen an, weil in Frankreich ein anderes ähnliches Bild ist, das diese Verbesserung nicht hat, und kann entweder Copie oder Wiederholung seyn. Dieses, das dem Herzog Alba gehört, erkaufte einer seiner Vorfahren zu London sammt einer Sammlung der berühmten Tapeten des Raphaels, bey dem Verkauf der Meublen des unglücklichen Königs Carl Isten, welcher enthauptet wurde.

In der großen Sakristey des Eskurials verwahrt man ein Gemählde auf Leinwand mit Figuren von drey Fuß Höhe, und stellt Christum mit der Magdalena vor, als er zu ihr sagt, noli me tangere. Es ist dieses ein Werk von eben dem Styl als jenes der Madonna und des Christuskindes, das zu Florenz ist, und wovon ich schon eine Beschreibung gemacht habe.

Betrach=

Betrachtungen
über
den Werth
des
Correggio.





Betrachtungen über den Werth des Correggio.

Nachdem die größte Schwierigkeit in der Kunst, nämlich die Nachahmung der simpeln Wahrheit von einigen geschickten Künstlern, als Masaccio, Johann Bellino und Andreas Mantegna, überwunden war, indem sie die Art und Weise fanden, wie man die verschiedenen Gründe und Verkürzungen, nämlich das Vordere und Hintere ausdrücken soll; so trafen diejenigen die nachher kamen, als Leonard da Vinci, Peter Perugino, Ghirlandajo und Fra Bartholomeus da St. Marco, weniger Schwierigkeiten an. Die erstern beyden setzten eine gewisse Grazie hinzu, der dritte etwas mehr Kenntniß in der Composition, und der letztere eine gewisse Majestät und Kunstgriff im Helldunkel und Draperie, die bisher ganz unbekannt

war. Da aber keine Sache in dieser Welt erfunden, und zu gleicher Zeit zur Vollkommenheit gebracht wird, so konnten auch die jetzt angeführten Künstler nicht diejenige Leichtigkeit erlangen, die das sicherste Merkmal davon ist, daß man die Vollkommenheit der Kunst in seiner Gewalt habe, und die nachher in verschiedenen Graden von Michelangelo, Titian, Giorgione und von dem göttlichen Raphael erreicht wurde, der in sich allein das Verdienst vereinigte, was seine Vorgänger stückweise besessen hatten, und unter dem Anschein der Leichtigkeit, die Mahlerey zur höchsten Stufe der Vollkommenheit brachte. Es gereicht der Menschheit zu nicht geringer Ehre, daß ein so großes Genie mit so schlechten Werkzeugen, dergleichen simple Erden sind, die aufgelößt, und auf einer flachen Oberfläche ausgebreitet werden, alle Werke des Schöpfers, und die Charaktere und Leidenschaften der Menschen nachzuahmen wuste.

Allein, obgleich die Mahlerey durch die schrecklichen Formen des Michelangelo, durch den wahren Ton der Farben des Titian, und durch den vollkommnen Ausdruck des Raphaels und natürliche Grazie, einen so hohen Grad erreicht hatte, so fehlte ihr dennoch etwas, nämlich ein Zusammenfluß verschiedner Vortreflichkeiten, die das Aeusserste der menschlichen Vollkommenheit ausmachten. Dieser Zusammenfluß befindet sich bey dem Correggio, der mit der Grandiosität und Wahrheit eine gewisse Zierlichkeit verband, die heutzutage den Namen des Ge-

Geschmacks führt, worunter der eigentliche und bestimmte Charakter der Dinge begriffen ist, wovon alle gleichgültige Theile, als thöricht und unnütz ausgeschlossen sind.

Correggio war der erste, der mit dem Vorsatz mahlte, das Gesicht und die Seele der Zuschauer zu vergnügen, und alle Theile der Mahlerey auf diesen Zweck leitete. Da aber jeder Mahler in seinen Werken bemüht ist, sich selbst ein Genüge zu leisten, und seinen Geist darinn abbildet, so kann man muthmaßen: daß Correggio sehr feine Empfindungen, ein zärtliches und liebevolles Herz gehabt haben, und ein abgesagter Feind von alledem gewesen seyn müsse, was hart und rauh war; dergestalt, daß, wenn andere für die Befriedigung ihres Verstandes mahlten, so arbeitete er, um seinem Herzen und seinen eignen Empfindungen zu entsprechen; daher er sich auch in allen seinen Werken als einen Mahler der Grazie bewies. Keiner, weder vor noch nach ihn hat den Pinsel besser geführt, als er; besonders aber wurde er in Kenntniß des Helldunkeln, und dadurch, daß er den Dingen Erhabenheit zu geben wuste, unerreichbar, denn zum Glück hatte er das rechte Mittel zwischen dem starken oder finstern Styl, und zwischen dem angenehmen oder schwachen gefunden. Eben dieses Mittel beobachtete er auch zwischen dem Weitläuftigen oder Ausgebreiteten, das sehr leicht ins platte und wenig erhabene ausartet, und zwischen dem, was die Lichter zu sehr einschränkt, und zu Kleinigkeiten Gele-

genheit giebt. Endlich wuste keiner so gut als er, die Schatten und Lichter miteinander zu vereinigen, und keiner verstand sich besser auf die Abstufung der Lichter, und ihrer Wiederscheine in den Schatten ohne Künsteley, denn er machte einen solchen Gebrauch davon, als wenn die Körper Spiegel wären.

Die Erfindungen des Correggio sind geistreich und schön; sehr oft dichterisch und seine Compositionen sind allezeit in der Wahrheit, und in der guten Wirkung des Helldunkeln gegründet; dergestalt, daß er schon mit den ersten Linien den Anfang machte, vermittelst der Farben es anzubringen, indem er nicht blos auf die Nachahmung der Wahrheit, sondern auch auf die Vertheilung aller der Theile, die bey seinen Werken vorkommen sollten, bedacht war. Zu dem Ende glaube ich, daß er seine Studien colorirt habe, indem er auf den Anschein, welchen ein Gemählde bey dem ersten Anblick macht, sein Hauptaugenmerk richtete, weil die übrigen Theile der Mahlerey von der Güte des Werks zwar einen Beweis geben, aber nicht anlocken können, wenn es nichts gefälliges hat. Es scheint, als habe er sich um gewisse Regeln, die in neuern Schulen sehr angesehen sind, wenig bekümmert, ob er gleich alles, was zur Gegenstellung und zum Contrast der Figuren und ihrer Glieder gehört, auf das pünktlichste beobachtete. Daher scheint es, daß er die beständige Mannigfaltigkeit sich zur Grundregel gemacht habe, die er nicht allein in diesem und dem

dem andern Theil, sondern auch in allen übrigen beobachtete.

Was den Kontrast und die Mannichfaltigkeit in der Richtung der Glieder betrift, so bemerkt man aus seinen besten Werken, daß er den Gliedern, so oft er konnte, etwas Verkürzung gab, und sie selten auf der Oberfläche parallel machte. Dieses giebt allen seinen Compositionen eine wunderbare Bewegung. Jedoch muß man gestehen, daß er bisweilen, (obgleich selten), weil er der Mannichfaltigkeit der Lagen, besonders bey den Händen zu sehr nachhieng, in eine gewisse gekünstelte Grazie verfiel, die nicht natürlich zu seyn scheint; ein Fehler, in welchen Raphael niemals verfiel.

Einige haben den Correggio der großen Unrichtigkeit in der Zeichnung beschuldiget; ein Tadel, der, wenn man frey reden soll, ungegründet ist. Es ist zwar wahr, daß er nicht Gegenstände von so simplen Formen, als die Alten erwählte, noch so angespannte Muskeln als Michelangelo, und er machte auch mit dem Nackenden nicht so vielen Staat, als die florentinische Schule. Allein ausserdem zeichnete er die Gegenstände, die er zur Vorstellung gewählt hatte, auf das correkteste, und in keinem seiner Originalwerke findet man etwas, worinn man ihn einer Unrichtigkeit beschuldigen könnte. Besonders gereicht es ihm zum ewigen Ruhm, daß die Caracci, und besonders Annibal und Ludewig ihren Zeichnungsstyl nach des Correggio seinen

 bilde-

bildeten, wie man aus allen ihren Arbeiten ersehen kann, die sie verfertigten, ehe sie nach Rom kamen.

Es scheint, als habe Correggio alle Formen der Natur, die durch keine Kunst Veränderung erlitten, dergestalt betrachtet, als bestünden sie aus runden, erhabnen oder vertieften Linien, und daß sie nur in Ansehung ihrer Größe und Proportion von einander abwichen. Daher vermied er alles, was winklicht war, und folglich verfiel er nicht in Kleinigkeiten und Trockenheiten, denen gemeiniglich die Mahler der vorhergehenden Schulen ausgesetzt sind. Indem er also die geraden Linien hinwegließ, so wählte er fast in allen Fällen rechts und links die krummen Linien, dergleichen der Buchstabe S bildet. Hierdurch glaubte er die meiste Grazie zu erreichen, indem er ohnstreitig beobachtet hatte, daß der Unterschied zwischen dem trocknen und schönsten antiken Styl hauptsächlich darinn besteht, daß die Umrisse und Formen des erstern, theils aus geraden, theils aus krummen, theils aus erhabnen Linien zusammengesetzt sind: dahingegen bey dem letztern eine bloße Abwechselung von krummen Linien ist. Dieses thaten die Alten nicht etwa aus Eigensinn, oder aus allzugroßer Meinung für Geschmack, sondern um die Wahrheit auf das genaueste nachzuahmen, und weil die Kenntniß der Anatomie, und der Bau des menschlichen Körpers es so mit sich bringt, daß die Schrägheit der Muskeln, und ihre verschiedenen Lagen auf den runden Gebeinen, diese abwechselnden Krümmungen bilden. Da ferner fleischichte und musku-

muskulöse Körper mehr erhabne Formen haben, und diese viel größer sind, als die vertieften; da hingegen schwache oder magere Körper, nicht soviel Erhabenheit und mehr Vertiefung haben; so wählte Correggio lieber den Mittelweg, ohne sich zu sehr von der Wahrheit zu entfernen.

Es ist schwer zu bestimmen, ob die Kenntniß des Helldunkeln, und die Nachahmung der Wahrheit in diesem Theil, den Correggio zur Kenntniß der Formen und der Umrisse, und ihres Innern geleitet haben; oder ob er auf einem andern Weg, und vermittelst des Studium dieses Haupttheils der Mahlerey, diejenige Vollkommenheit erreichte, welche man in seinen Werken bewundert. Es ist gewiß, daß nach Raphael keiner die Perspektiv, die soviel zur Zeichnung des Nackenden beyträgt, besser verstand als er, und keiner, es sey denn Michelangelo, hatte mehr Kenntniß von den Formen und von dem Bau der menschlichen Figur, als Correggio. Das Helldunkel ist von der Zeichnung so unzertrennlich, daß eines ohne das andere nicht vollkommen seyn kann; denn eine Zeichnung ohne Licht und Schatten, kann nichts weiter als eine Art von Durchschnitt vorstellen, der mit der Oberfläche, worauf gemahlt wird, parallel läuft, und es kann niemals die wahre Gestalt eines Dinges damit ausgedrückt werden. Correggio wuste diese beyden Eigenschaften so vollkommen zu vereinigen, daß sie in seinen Werken eben sowol wie in der Natur, mit einander verbunden zu seyn scheinen. Es scheint

fast unmöglich zu seyn, daß er dieses ohne genaues Studieren des Reliefs und der Bildhauerkunst, so vortreflich habe erlernen können, denn ohne diese gedachten Studien, ist die bloße Wahrheit zur Erlernung einer so schweren Sache nicht hinreichend. Michelangelo modellirte daher diejenigen Figuren, die er mahlen wollte, zuerst in Thon oder Wachs, wie er selbst in einem seiner Briefe an Varchi gesteht, und kein Mahler vor ihn unterstand sich, Verkürzungen anzubringen, und die Aus- und Eindehnung der Muskeln und der Formen, von der Mitte bis zum Umkreis anzudeuten. Wenn also Buonarotti seinen eigenthümlichen Styl durch das Modelliren erlernte, so darf es uns nicht befremden, wenn die Kenntniß der schönen Umrisse, und der grandiöse Styl des Correggio eben diesen Ursprung hat, nämlich von dem Studieren des Reliefs, und von dem Modelliren der Figuren herrührt, indem wir bereits schon wissen, daß er sich mit der Plastik beschäftigte.

Ausser denjenigen Theil des Helldunkeln, der zum Ausdruck der Formen gehört, übertraf auch Correggio alle übrigen Mahler in dem allgemeinen Helldunkel, nämlich in Vertheilung der Lichter und Schatten, denn eben die Abstufung, die er theilweise, oder bey einer Figur gebrauchte, brachte er auch bey einem ganzen Gemähide an, indem er die Lichter dergestalt austheilte, daß das erste nur ein Licht, und das zweite ebenfalls nur eines ausmachte, so wie auch die übrigen. Eben so verhält es sich auch

mit

mit den Schatten; alle sind abwechselnd, allein bald kräftig, bald groß, und sehr oft blos nur vermöge der Eigenschaft der Farben, woraus sie bestehen. Die Gegensätze behandelte er sehr angenehm, und setzte niemals den stärksten Dunkelheiten die stärksten Lichter entgegen, ohne etwas dazwischen anzubringen, das die Rauhigkeit benimmt, oder er brachte auf der Seite einen noch stärkern Schatten an. Ausserdem überlegte er sehr wohl, daß alle Körper so beschaffen sind, daß sie nicht alle aufgefangene Lichtstrahlen zurückbehalten, sondern daß sie nach der Gestalt der Oberfläche den größten Theil der Lichtstrahlen auf allen Seiten verlieren oder zurückwerfen; aus diesem Grunde, müssen die kleinen Schatten, die sich in der Masse der erleuchteten Körper befinden, allerdings verschwinden und unkenntlich werden.

Correggio verstand die Luftperspektiv des Helldunkeln und der Farben vortreflich, und nicht so gekünstelt als einige ganz neuere Mahler. Er verstand auch nicht allein die Abstufung der Tinten, sondern er hatte ausserdem noch die Beobachtung gemacht, daß wenn in der Natur die Schatten wegen der Entfernung ihre Kraft verlieren, so geschieht dieses bey den Lichtern noch mehr. Er bemerkte, daß die kleinen Dinge am ersten undeutlich werden, und daß schon bey einer geringen Entfernung sich die Umrisse verlieren und schwächer werden, indem die äussersten Extremitäten der Körper, die man nicht vollkommen sehen kann, sich in lauter Punkte endi-

gen. In Ansehung der Farben, kannte er diejenigen genau, welche durch den Zugang der Luft mehr oder weniger von ihrer Lebhaftigkeit verlieren. Ueberhaupt er verstand sich vollkommen auf die Kunst, wodurch die Mahlerey die Sinne bezaubern, und auf das angenehmste vergnügen kann.

Sein Colorit ist sehr schön, und es gewinnt noch mehr, wenn man die vollkommne Abstufung der Tinten, und die geschmackvolle, reizende und impastirte Art zu mahlen in Betrachtung nimmt, die seinen simplen Farben eine gewisse Helligkeit mittheilt, die nur bey Correggio allein anzutreffen ist. Es ist daher bey seinen Werken schwer zu entscheiden, ob man ihre Vorzüge der Kenntniß der Formen, oder dem Colorit, oder dem Helldunkel, oder der Manier in Auftragung der Farben zuschreiben soll; denn wenn man alles dieses genau in Erwägung zieht, so findet man, daß er in allen diesen Theilen ein gleich großer Meister war, und über alles die tiefsten Betrachtungen angestellt hatte. Wie viel Fleiß wird also nicht dazu erfordert, wenn man eine so schwere Kunst vollkommen ausüben, und eine Fertigkeit erlangen will, etwas vorzügliches darinn zu leisten!

Es ist gewiß, daß wer die mehresten Theile der Mahlerey vollkommen in seiner Gewalt hat, auch die mehresten Vorzüge verdient, und aus eben diesem Grunde ist es ausgemacht, daß Raphael und Correggio die beyden größten Mahler sind; besonders

ders aber brachte es der letztere so weit, daß er alle sichtbare und angenehme Wirkungen der Natur in einem einzigen Punkt auszudrücken wuste. Es ist wahr, daß Titian ein so großer Meister im Colorit war, daß er wegen seiner Tinten den ersten Rang in diesem Theil verdient; allein jene vollkommne Abstufung, die die feinsten und fast unmerklichen Formen ausdrückt, verstand er nicht, die doch zur Nachahmung der Wahrheit so viel beyträgt, und öfters mehr Einfluß hat, als das Colorit selbst. Daher sieht man, daß viele Freskomahlereyen des Correggio, die in einem schwachen und tiefen Ton der Tinten gemahlt sind, dennoch bezaubern, und dem Zuschauer statt des Erdichteten die Idee der Wahrheit einflössen, als das vornehmste Ziel, worauf ein jeder Mahler bedacht seyn muß.

Correggio war der erste, der die Gewänder idealisch componirte; sowol vermittelst der Wirkung des Helldunkeln, des Colorits und der Harmonie, als auch durch die Direktion und Contrast. Er verwandte mehr Fleiß auf die Massen der Gewänder, als auf jede einzelne Falte. Daher bahnte er einen neuen Weg, die Gewänder bey großen Werken wohl anzulegen: und hierinn wurde er nachher von Lanfranko und einigen andern mehr oder weniger gut nachgeahmt.

Ich habe gesagt, daß Correggio diese verschiedenen Theile der Mahlerey, deren jeder für sich einen großen Mahler bilden kann, in sich allein vereinig-

einigte. So findet man bey ihm, die Wahrheit und die Grazie des Raphael, das Lächlende des Leonardo, die Impastirung des Giorgone und das Colorit des Titians; ich gestehe aber, daß er in Ansehung dieses jeden einzelnen Theils allein betrachtet, ihnen nachstehen muß. Jedoch wuste er sie alle so, wie sie in der Natur vorkommen, zu vereinigen, und durch sein sittsames und gefälliges Wesen das Heftige derselben zu mäßigen, und durch seinen philosophischen Geist geschickt zu verbinden; dergestalt, daß, so groß die andern in jedem besondern Theil sich auszeichnen, eben so groß wollte er bey Vereinigung aller Theile erscheinen, und er erreichte es auch.

So hoch ich aber auch den Correggio schätze, so halte ich ihn dennoch nicht so groß als Raphael, denn obgleich seine Mahlereyen in der Ausführung sich ähnlicher und geschmackvoller sind, so hat doch Raphael im Ausdruck der Gemüthsbewegungen vielmehr Vorzüge, und hierinn besteht eben das, was der Mahlerey den mehresten Adel ertheilt, und sie in Ansehung der Wirkung auf die Gemüther der Menschen, mit der Poesie und Beredsamkeit in Vergleichung bringt. Raphael mahlte also vorzüglicher die Wirkungen der Seele; Correggio aber jene des Leibes. Wenn man ein Gemählde des Raphaels ansieht, empfindet man mehr als man sieht; aber in den Gemählden des Correggio sehen die Augen mehr, als der Verstand begreift. Die Sinne werden gefesselt, und das Herz bezaubert. Kurz, Correggio scheint der Mahler der Grazien zu seyn.

Wenn

Wenn Raphael gewissermaßen grösser ist als Correggio, so ist es dieser in Ansehung aller seiner Nachfolger um destomehr. Bis auf ihn war die Mahlerey in beständigen Wachsthum; er vollendete sie und war der Mittag der Kunst. Seit dieser Zeit kömmt sie immer mehr in Verfall, und man weiß nicht, wie man ihr wiederaufhelfen, und noch vielweniger, wie sie von neuen zum Wachsthum gebracht werden kann, es sey denn, daß ein großes Genie erscheint, das die Schönheiten des Antiken, des Raphael, Correggio und Titians mit der Wahrheit der Natur zu vereinigen wisse.

Von dem Leben dieses großen und reizenden Correggio, haben wir sehr wenige Nachrichten, die noch dazu dunkel und widersprechend sind. Weder die Gelehrten, noch die Mahler, welche Lebensbeschreibungen von Künstlern geliefert, haben seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren lassen, da er es doch vorzüglich verdiente, daß sich jemand um die Lebensumstände eines Mannes bekümmerte, dem die edle Kunst der Mahlerey so viel zu verdanken hat. Diese Nachläßigkeit ist nicht nur höchst ungerecht in Ansehung seines Andenkens, sondern auch ein großer Verlust für uns selbst, da doch nichts das Genie zu großen Werken mehr anfeuert, als die Geschichte von den Handlungen großer Männer. Sehr oft werden auch dadurch die Fehler der Eigenliebe und des Ehrgeitzes abgelegt, und in Tugenden verwandelt. Ich habe es also für sehr wichtig gehalten, dieses Phänomen in der mahlerischen

Ge-

Geschichte so gut als ich konnte, zu untersuchen, um einigermaßen der Ungerechtigkeit dessen abzuhelfen, der den Correggio vergaß, und zahlreiche Lebensbeschreibungen von vielen andern Mahlern auf das weitläuftigste lieferte, von welchen nicht der geringste Unterricht, noch Nutzen und Vergnügen zu erwarten ist.

Es ist sehr vortheilhaft, daß die Menschen sich mit dem glücklichen Irrthum schmeicheln, daß das Verdienst die Quelle des Glücks und der Ehre sey, denn dadurch bemühen sie sich Verdienst zu erlangen. Allein der Zufall ist es eigentlich, welcher das Schicksal der Menschen entscheidet, und ein und eben dasselbe Verdienst und Tugend zu verschiednen Zeiten angebracht, bringt auch verschiedne Wirkungen hervor. Anton Allegri war in einem kleinen Lande gebohren, und sehr demüthig, vermöge seines Talents und natürlicher Neinung, sich immer mehr Kenntnisse zu erwerben, und folglich kein Freund des Stolzes und der Eitelkeit. Er durfte sich also nicht der großen Welt zeigen, und wenn er sich gezeigt hätte, so würde er durch seine Bescheidenheit sein Glück wenig gemacht haben, indem die Cabale mehr gilt, als das Verdienst.

Seine Werke beweisen uns, daß er sein ganzes Leben hindurch bemüht war, sich zu vervollkommenen, denn in jedem Werk bemerkt man einige Fortschritte. Diese Begierde immer weiter zu studieren, ist nur denenjenigen eigen, die mit jener glücklichen Demuth versehen sind, nach welcher sie einsehen,

wie

wie viel ihnen noch zu wissen übrig bleibt. Da er allezeit reizende Dinge mahlte, und beständig dasjenige wählte, was dem mehresten Reiz unterworfen war: so kann man daraus schließen, daß er ein gemäßigtes Temperament hatte, und ein wißbegieriges, bescheidnes, zartes, liebreiches und philosophisches Genie war. Diese Gaben geben sehr wenig Gelegenheit sein Glück zu machen, es sey denn, daß der Zufall gleichsam mit Gewalt einen solchen Menschen hervorzieht. Aus eben dem Grunde konnte er auch den Mächtigen und Hofleuten wenig bekannt seyn, und folglich dachten auch diejenigen Personen nicht an ihn, die blos solche Künstler loben, die viel Aufsehen machen, und sich das Ansehen und Einkünfte jener zu Nutze machen wissen. Correggio, der in seiner Eingezogenheit studierte und fleißig war, lebte an einem kleinen Hofe, und konnte daher kein Gegenstand der Geschichte solcher Verfasser seyn. Hierzu kommt noch, daß, weil er nach jenen berühmten Männern, die sein Jahrhundert berühmt machten, gebohren ward, er als ein junger Künstler und Schüler von denen angesehen wurde, die den größten Ruf vor sich hatten, und nicht eher als in seinem dreyßigsten Jahre bekannt werden konnte, als Titian schon sechs und siebenzig Jahr alt, und Raphael gestorben war. Correggio war der jüngste unter den großen Mahlern, die sich in den blühenden Zeiten Italiens berühmt gemacht hatten. Von der Zeit an verflossen mehr als zwey und ein halb Jahrhundert, ehe man einsehen lernte, daß alle zu gleicher Zeit geblühet hatten.

Die verborgne Lebensart des Correggio, wie ich schon gesagt habe, und die Nachläßigkeit der Verfasser der Lebensbeschreibungen, sind Schuld daran, daß Vasari von den Lebensumständen des Correggio und der übrigen lombardischen Mahler so schlecht unterrichtet war. Dieses scheint mir mehr der Grund davon zu seyn, als der Neid, dessen ihn viele beschuldigen. Es ist dieses daher gewiß, weil Vasari auch bey den gleichgültigsten Dingen, die den Correggio betreffen, dergleichen der Innhalt und die Beschreibungen der Gemählde sind, sehr zweydeutig und mit Unwahrheit spricht, wie man aus den Nachrichten erkennen kann, die er von denjenigen Mahlereyen giebt, die Correggio für dem Herzog von Mantua, und bey andern Gelegenheiten verfertigt habe. Wenn Vasari sagt, daß Correggio in der Ausführung mehr Verdienst, als in der Zeichnung habe, so glaube ich, daß er nicht dieses damit zu verstehen geben wolle, daß er schlecht gezeichnet habe: sondern aus Eigenliebe von sich gedacht habe, daß er besser zeichne, und räumt ihm daher in Ansehung der Mahlerey einigen Vorzug ein. Die Toskanische Schule wird nicht leicht Jemanden ausser ihr eingestehen, daß er eben so gut zeichne wie sie; und daher glaube ich, daß Vasari blos habe sagen wollen, daß Correggio nicht so gut wie Michelangelo, als der Held ihres Vaterlandes gezeichnet hat. Dieses wird durch dasjenige bestärkt, was eben dieser Vasari sagt, wenn er gesteht, daß die Zeichnungen des Correggio in einer guten Manier, und meisterhaft ausgeführt sind.

Eben

Eben dieser Schriftsteller schränkt sich fast blos darauf ein, daß er das Verdienst des Correggio in Ansehung der Mahlerey der Haare lobt, und es ist sonderbar, daß er nächst andern vortreflichen Dingen, weiter nichts lobenswürdig gefunden hat. Auch dieses ist etwas besonderes, daß Vasari und viele andere das Verdienst des Correggio in der Kunst, den bloßen Gaben der Natur zu schreiben. Dieses ist ein sehr grober Irrthum, denn obgleich das Genie sehr viel vermag, so wird doch ein jeder, der nachdenkt, einsehen, daß ohne vieles Studieren das Genie nicht allein hinreichend ist, einen so großen Mahler als Correggio *) war, zu bilden, der in einem Alter von dreyßig Jahren einen neuen Styl erfand, den geschmackvollesten, den man jemals kennen gelernt hat. Michelangelo, der ein so grosses Genie hatte, hat seine Kunst nicht sich selbst zu verdanken, und er würde mit seinem Genie allein den Weg nicht gefunden haben, worauf er die Grenzen des trocknen und sklavischen Styls überschritte, der bisher in Italien geherrscht hatte; und ohne vieles Studieren und Beobachten der antiken Statuen, wäre er vielleicht nicht weiter gekommen, als ein Donatello und Ghilberti. Raphael selbst hat uns in seinen Werken Spuren seines Studierens hinterlassen, und ohne den Unterricht des Fra Bartholomäus,

*) Natura fieret laudabile carmen an arte
Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et coniurat amice.

lomäus, und wenn er die Werke des Michelangelo und die Antiken nicht gesehen hätte, würden wir vielleicht seine Mahlereyen heutzutage nicht so bewundern können. Ich mache also daraus den Schluß, daß Correggio die Werke und Grundregeln der Alten und der besten Künstler studiert habe, um ein so großer Mahler zu werden, als er wirklich wurde.

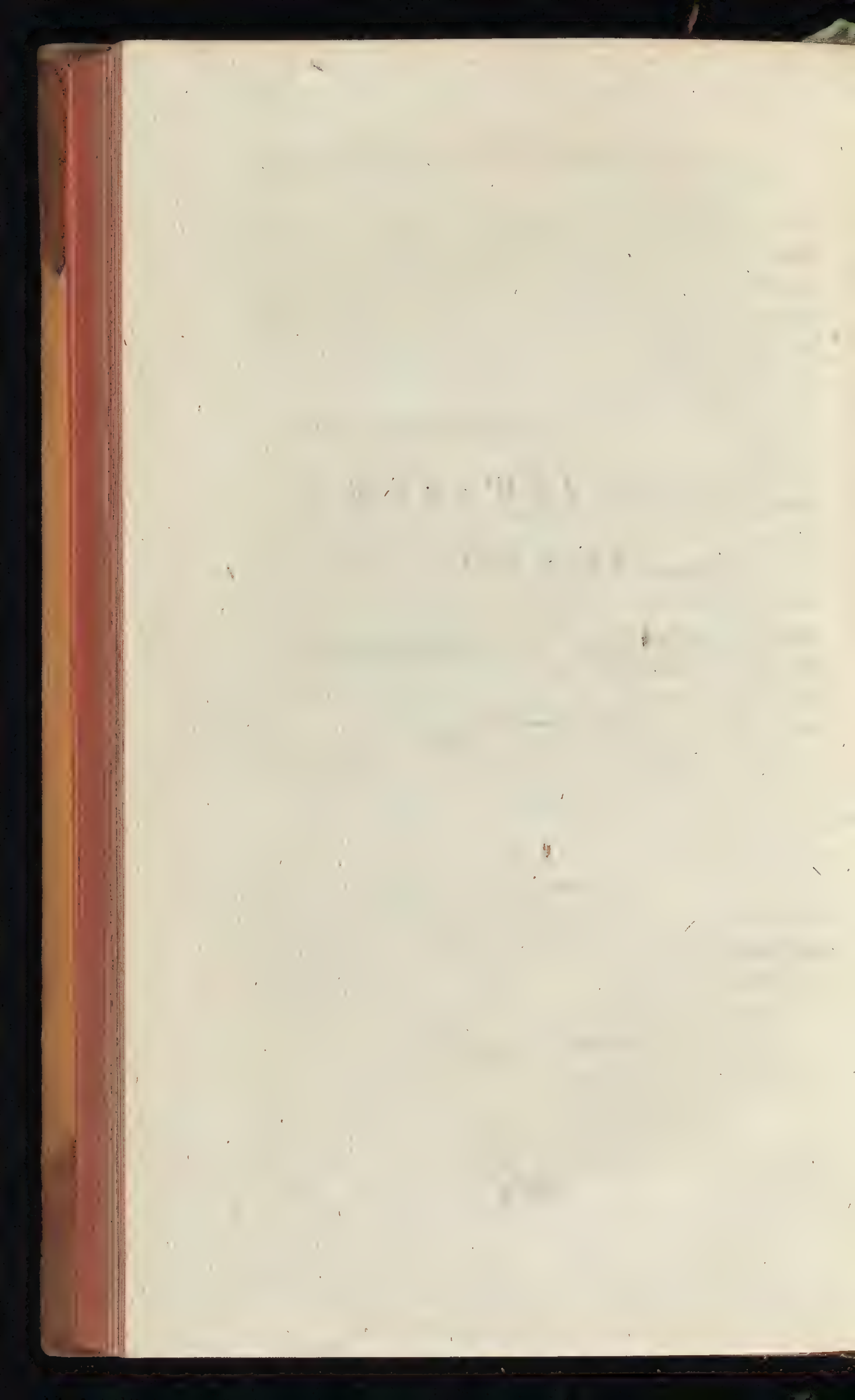
Ich habe meine Meynung gesagt, woher es komme, daß wir keine treue und umständliche Lebensbeschreibung von Correggio haben. Ich habe erwehnt, was ich davon wuste, und meine Muthmaaßungen hinzugesetzt, die ich für sehr wahrscheinlich hielt. Seine Werke habe ich so genau beschrieben, als es die Kürze gegenwärtiger Schrift erlaubt, und den Grund des Verdienstes an diesem großen Mann in allen Theilen der Mahlerey untersucht. Es bleibt mir anjetzt weiter nichts zu sagen übrig, als dieses: daß Correggio der Apelles der neuern Mahler ist, denn er besaß so gut wie dieser die höchste Grazie in der Kunst, und er hat uns durch seine vortreflichen Werke die höchste Vollkommenheit gelehrt, die wir in der Ausführung der Mahlerey erreichen sollen, und wenn ehe wir ein Werk als ganz vollendet ansehen können.

Anmer-

Anmerkungen

über die

vorhergehenden Denkwürdigkeiten.



Anmerkungen
über die
vorhergehenden Denkwürdigkeiten.

Mengs setzte diese Denkwürdigkeiten, wie schon gesagt worden ist, auf, um das Mangelhafte in der Lebensbeschreibung des Correggio, die Vasari geschrieben hatte, zu ergänzen; und da viele seyn werden, die wegen das Ansehen dieses Schriftstellers und derer, die Anmerkungen hinzugemacht haben, auf den Gedanken kommen, es wären gegenwärtige Bemerkungen blos in der Absicht geschehen, um ihn herabzusetzen, so finde ich folgende wenige Anmerkungen an rechten Ort angebracht, damit der Leser urtheilen könne, welche Parthey das mehreste Recht vor sich habe.

Ueberhaupt alles, was Vasari von Correggio sagt, ist offenbar verworren und wiedersprechend. Er macht den Correggio zum furchtsamsten und geitzigsten Menschen, der durch seine Kargheit sich höchst elend gemacht habe. Die Werke des Correggio und die Unkosten, die er darauf verwendete, beweisen, wie ungegründet dieser angenommene Geiz ist; sie beweisen vielmehr, daß er sehr freygebig, und überhaupt daß er nicht arm war, weil seine Arbeiten nicht so armselig bezahlt wurden, wie man vorgeben will.

Was die Kunst betrift, so sagt Vasari, Correggio sey in der Kunst sehr melancholisch gewesen. Ich glaube nicht, daß es einen Menschen geben kann, der die Erfindungen eines Mahlers für melancholisch halten könne, der nach dem Ausspruch der ganzen Welt die lustigsten Vorstellungen gemacht hat, wodurch er sich den Titul eines Mahlers der Grazien bey dem Publikum erworben hat. Eben dieser Vasari gesteht es selbst ein, indem er sagt: es ist gewiß, daß keiner die Farben besser und mit mehrerer Annehmlichkeit tokkirte, als er. Kein Künstler hat mit mehr Erhabenheit gemahlt, sein Fleisch das er machte, war ausserordentlich weich, und seine Arbeiten vollführte er mit aller Grazie. Bey der Beschreibung des Gemähldes von Parma setzt er hinzu: Nahe dabey ist ein Kind, das so-natürlich lacht, daß jeder Zuschauer zum Lachen bewegt wird, und wenn es auch der traurigste Mensch wäre, so muß er bey dem Anschauen sich darüber freuen. Dieses lustige Wesen und freudige Colorit soll also von einem Mahler seyn, der in seiner Kunst so melancholisch war?

Vasari sagt ferner: Wenn Correggio die Lombardey verlassen hätte und in Rom gewesen wäre, so würde er Wunder gethan haben; denn da seine Werke so gut sind, ohne daß er die Antiken und die guten neuern Arbeiten gesehen hat, so folgt daraus nothwendig, daß wenn er sie gesehen hätte, so würden seine Werke

ke noch unendlich vollkommner ausgefallen seyn, und indem er immer mehr Fortgang vom guten zum bessern gemacht hätte, so würde er die höchste Stufe erreicht haben. Was den Punkt betrift, den Mengs schon erläutert hat, ob nämlich Correggio in Rom gewesen sey, so will ich diesen jetzt übergehen, und wenn er auch nicht dagewesen wäre, so ist doch ausgemacht, daß er das Antike kannte und benutzt hat. Ich möchte doch wissen, was er für Wunder würde gethan haben, und was für Dinge nach der Meinung des Vasari, den Mahlereyen des Correggio noch hinzugesetzt werden könnten, und was für einen Begriff er sich von den Werken dieses Künstlers muß gemacht haben, wenn er behauptet, daß sie noch unendlich besser seyn könnten. Ich würde mich für denjenigen, als für einen ausserordentlichen Menschen, sehr verbücken, der mir die Fehler dieses Mahlers zu sagen wüste, oder wohl gar davon überzeugen würde; und wenn er überdem noch besser als er mahlen könnte, so würde ich ihn für den grösten Künstler auf der Welt halten. Eben so sonderbar ist es, wenn ein Mahler, wie Vasari war, das unendliche Verbesseren der Werke des Correggio für so leicht ansieht.

Auf die so sehr bestrittne Frage, ob Correggio in Rom gewesen sey, und aus den Mahlereyen des Melozzo da Forli, welche in der alten Kirche der heiligen Apostel waren, Nutzen geschöpft habe, antworte ich, daß verschiedne Gemählde, die aus dieser Tribune genommen worden, sich im Vatikan

 und

und zwar in dem Zimmer befinden, worinn Benedikt der XIIIte lebte, und die jetzige Wohnung des Cardinal Zelada des Bibliothekars ist, woselbst die Neugierigen mit den Werken des Correggio eine Vergleichung anstellen können.

Dem Vasari gefiel die Zeichnung des Correggio nicht, weil er in einer Randnote versichert: er habe sich mehr im Colorit als in der Zeichnung gezeigt; und gleich darauf entschuldigt er ihn im Text damit, weil es schwer sey, alle Theile einer so weitläuftigen Kunst, als die Mahlerey ist, inne zu haben; denn viele haben gut gezeichnet und schlecht colorirt, und so auch umgekehrt.

Diese Art von Kritik will weiter nichts sagen, als Correggio habe nicht so gut wie Vasari gezeichnet, nämlich, dieser letztere wählte ganz andere Formen, und befolgte seine Schule; der eine hielt bloß das Gewaltsame und Uebertriebne für gut, und die Manier, alle Dinge stark und mit Energie zu bezeichnen, indem er mit der Anatomie Staat machte; der andere hingegen war ganz Annehmlichkeit, Sanftheit und Grazie, und in seiner Manier war Correggio ein eben so geschickter Zeichner, als der beste Toskaner. Vasari selbst gestehet, daß seine Zeichnungen von guter Manier, und mit Grazie meisterhaft ausgeführt sind.

Der Anmerker des Vasari geht noch weiter als Vasari, indem er behauptet, daß wenn die Caracci

racci die Tribune des heiligen Johannes zu Parma, welche sie zuvor nach dem Original kopiert hatten, wieder aufmahlen musten, so werden sie gewiß dem Correggio in der Zeichnung gleichgekommen seyn oder übertroffen haben, wenn sie ihm auch in Ansehung des Colorits haben nachstehen müssen. Die Caracci, die blos durch das Studieren und Nachahmen des Correggio sich bey der Welt in Ansehen gesetzt hatten, waren gewiß viel zu bescheiden, als auf eine solche Lobeserhebung Anspruch zu machen, und in ihrer Kunst viel zu geschickt, als daß sie nicht das überlegene Verdienst ihres Lehrmeisters hätten einsehen sollen.

Nachdem uns Vasari die große Furchtsamkeit, und eingezogne Lebensart des Correggio und seinen höchst elenden Zustand geschildert hat, erzählt er, daß der Herzog von Mantua ihn erwählte, zwey Gemählde zu verfertigen, die werth wären, Carl den Vten damit zu beschenken, und daß Julius Romanus, der in Diensten dieses Herzogs stand, und dem Correggio nicht vorgezogen wurde, gesagt haben soll, er habe in seinem Leben kein so schönes Colorit gesehen.

Julius Romanus sprach wenigstens von dem, was er gesehen hatte: allein Vasari muß unmöglich das, wovon er schrieb, weder gesehen haben, noch gut davon benachrichtiget worden seyn, weil seine Erzählung ganz und gar nicht mit der Wahrheit übereinstimmt. Die Danae nennt er eine Venus, und

 sagt,

sagt, daß bey diesem Gemählde die Landschaft die schönste sey, die jemals ein Lombarder gemahlt habe, und doch ist nicht das geringste von einer Landschaft bey diesem Gemählde zu sehen. Er setzt hinzu, daß das, was der Venus den mehresten Reiz verschaft habe, sey ein sehr helles und klares Wasser gewesen, das von Felsen herabströmte, und worinn sie ihre Füße badete. Dieses hat zum Theil mit der Leda etwas Aehnliches, wie man aus der Beschreibung, die Mengs davon giebt, und aus den Kupferstichen dieses Gemähldes sehen kann; allein bey der Danae, die Vasari eine Venus nennt, findet man von alle diesem nichts; und jederman darf nur die zwey sehr guten Copien davon nachsehen, die sich von diesem Gemählde zu Rom befinden, die eine ist in dem Hause des Fürsten Santa-Croce, und die andere bey dem Marchese Orsini de' Cavalieri.

Vasari erzählt, Correggio habe die Tribune in dem Dom zu Parma gemahlt, und dieser Dom hat niemals eine Tribune gehabt, die von Correggio gemahlt gewesen sey; wohl aber in der Kirche des heiligen Johannes. Mit eben der Zweideutigkeit versetzt Vasari zwey ölfarbne Gemählde des Correggio in diesen Dom, die von jeher in der Johannes-kirche

kirche gewesen sind; allein diesen Irrthum hat schon Bottari angemerkt. Zweimal erwähnt Vasari der wunderbaren Kunst, womit Correggio die Haare gemahlt habe. Die Sache hat ihre Richtigkeit, es scheint aber lächerlich, eine so kleine Geschicklichkeit so sehr zu löben, da Correggio in andern weit edlern Theilen so viele Verdienste hatte.

Nach der Verwirrung und Unordnung, mit welcher Vasari das Leben des Correggio schrieb, und nachdem er ihn als einen melancholischen und furchtsamen Mahler und mittelmäßigen Zeichner geschildert hat, der sein eignes Verdienst nicht gekannt habe ꝛc., macht er damit den Beschluß, daß er ihm tausend Lobeserhebungen giebt, indem er sagt, daß man jede Arbeit von ihm vor allen übrigen Künstlern, als göttlich bewundere.

Vasari versichert, es finde sich kein Porträt von Correggio, sein Anmerker Botteri aber will davon einen Kupferstich von Belluzzi gefunden haben; allein er sagt nicht wovon ihn dieser genommen habe. Ein jeder der dieses Porträt sieht, das einen alten gebückten Greis mit kahlen Haupt vorstellt, bemerkt gleich, daß dieses kein Mann seyn kann, der in seinem vierzigsten Jahre starb.

Zu

Zu Genua fand man vor wenig Jahren ein kleines Gemählde auf Holz, acht Zoll hoch, mit dem Porträt eines schönen Mannes, mit blonden Haaren, und mit dieser Aufschrift: Doſſo Doſſi dipinſe queſto Ritratto di Antonio da Correggio. Mengs ließ eine Zeichnung darnach machen, ich weiß aber nicht, wo sie endlich hingekommen ist. Als ich vor sechs Jahren in Turin war, sah ich auf dem Weinberg der Königinn eine Reihe Porträts, unter welchen eines war, das einen Mann vom mittlern Alter vorstellte, mit einem Bart und blonden Haar, mit der Unterschrift: Antonio Allegri da Correggio.

Viele haben den Vasari einer Partheylichkeit und des Neides beschuldiget, wegen der Nachläßigkeit, Untreue und Unrichtigkeit, mit welcher er das Leben aller, die keine Toskaner sind, beschrieb, indem er viele von diesen bis über die Wolken erhebt, die kaum genannt zu werden verdienen. Ich halte aber den Vasari nicht für so boshaft, denn alle seine Schriften zeugen von der grösten Güte, und von einem rechtschaffnen Manne; daher glaube ich, daß er nach guten Gewissen lobte, was er lobenswürdig hielt, und so wie er die Einsichten davon hatte. Er konnte also das, was er nicht verstand, auch

auch nicht loben, und wenn er eingesehen hätte, worinn die Grazie der Werke des Correggio, und das wahre Verdienst des Raphaels bestand, so hätte er sich gewiß auf ihr eigentliches Lob mehr eingeschränkt, und würde beyder Verdienst nicht in die Mahlerey der Haare gesetzt haben.

Man sieht, daß Vasari in der Einbildung stand, es könne ausser der Schule und Manier des Michelangelo, wenig gutes in den schönen Künsten angetroffen werden. Er sammlete alle Geschichtgen, die gemeiniglich unter den Künstlern sich fortpflanzen; die Kunst verstand er als ein Handwerker; da er nicht viel Einsichten hatte, und doch ein weitläuftiges Werk liefern wollte, so compilirte er die Lebensbeschreibungen, so wie er sie hörte, und in einem platten und niedrigen Styl, so wie er gewöhnlich mit den Mäurern und Zimmerleuten zu sprechen gewohnt war.

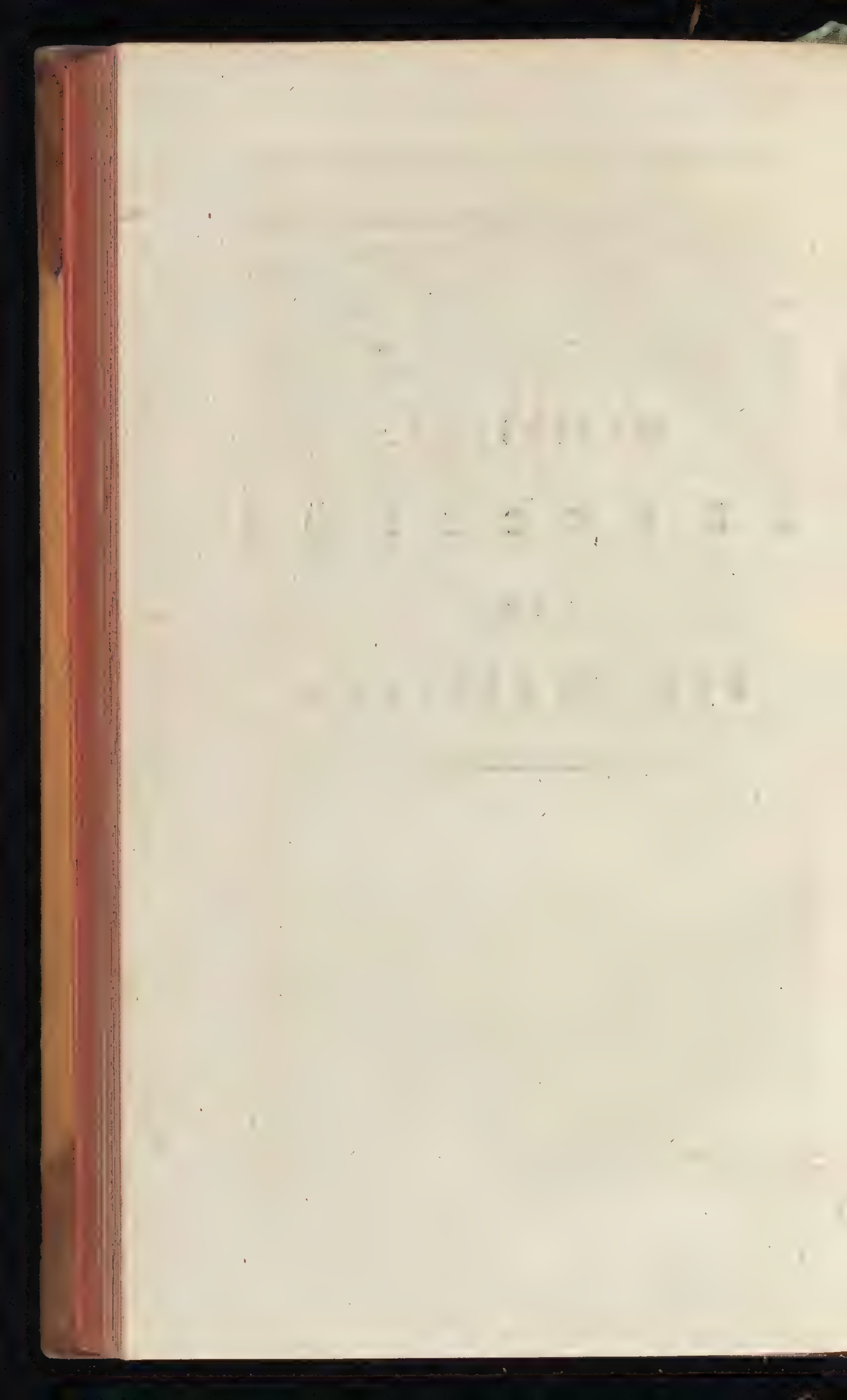
Herr Bottari sein Vertheidiger und Lobredner entschuldigt ihn auf eine andere Art. Er sagt, es sey unmöglich, daß Vasari in Dingen habe lügen wollen, worinn er so leicht hätte überführt werden

können.

können. Ein sehr schlechter Grund; wenn Vasari so gedacht hätte, so würde er nicht solche offenbare Unwahrheiten von dem geschrieben haben, was er tausendmal mit seinen eignen Augen gesehen hatte, indem er nämlich von den Mahlereyen des Raphaels im Vatikan spricht.

Praktische

Praktischer Unterricht in der Mahlerey.





Vorbericht
des
Herrn von Azara.

Der praktische Unterricht in der Mahlerey, ist eine Sammlung verschiedener Stücke, die ohne Ordnung und Methode zerstreuet waren. Mengs diktirte diese nicht zu gleicher Zeit, und in verschiednen Sprachen, so auch für unterschiedliche Schüler, je nachdem es der Unterricht mit sich brachte. Ein jeder schrieb sie nach seiner Fähigkeit auf, und daher findet man bey vielen eine solche Verwirrung, daß es nicht möglich war, sie ganz zu enträthseln, und zu vermeiden. Auch der gegenwärtige Unterricht, welcher hier gedruckt erscheint, ist nicht

ganz von Irrthümern frey, wie ich dieses gern eingestehe. Die Unordnung, den unregelmäßigen Styl, die beständigen Wiederholungen, die Sprach- und Construktionsfehler, so wie auch die dunkle Art, mit welcher er sich erklärt; alles dieses sehe ich sehr wohl ein. Ich mache diese Vorerinnerung um deswillen, um dem Unwillen und der Kritik gewisser Leute zuvorzukommen, die um ihre Galle auszuschütten, welche das wesentliche Verdienst seiner Werke in ihrer Eigenliebe erregt, den Worten und Redensarten nachjagen. Ich überlasse ihnen also alles, was sie hierinn tadelnswürdig finden, und verwerfe mit ihnen, was sie verwerfen wollen. Ich beruhige mich übrigens mit dem Gedanken, daß ihre Köpfe mit leeren Worten angefüllt sind, und daß es eben so angenehm ist, dem Neide etwas aufzuopfern, als der Gallsucht zu schmeicheln.

Prakti-



Praktischer Unterricht in der Mahlerey.

Einleitung.

Regeln für die Lehrer zum guten Unterricht in der Mahlerey, und für die Schüler zur richtigen Erlernung derselben.

Da die Mahlerey eine freye Kunst ist, so muß sie nothwendig auch eine Lehrart haben; findet aber diese bey ihr Statt, so muß sie folglich auch sichere und gewisse Regeln haben. Ich halte es daher für nützlich, die Betrachtungen hier vorzulegen, die ein jeder junger Mensch anstellen sollte, ehe er diese Kunst zu studiren anfängt, um ihn den Weg zu zeigen, den er, wenn er sie zu erlernen unternommen hat, einschlagen muß, um in seiner Laufbahn immer weiter fortrücken zu können. Zugleich werde ich auch angeben, wie sich der Lehrer verhal-

ten muß, um seine Kunst gut zu lehren. Ich entsage dabey nach meiner Gewohnheit allem Anspruch auf Beredsamkeit, und bin blos bemüht, mich so einfach, als möglich zu erklären, um jeder Art von Lesern verständlich zu seyn.

Die ersten Eigenschaften, die ein junger Mensch haben muß, der von seinen Vorgesetzten zur Mahlerey bestimmt wird – (ich sage, von seinen Vorgesetzten, weil man in dieser Kunst anfangen muß, noch ehe man einen eignen Willen hat,) – sind, die Gabe zu begreiffen, Aufmerksamkeit, Gedult und die Vorsicht, sich nicht von der Lebhaftigkeit und dem Feuer blenden zu lassen, welches gewöhnlich für Genie gehalten wird, aber in der That es nicht ist. Auch hindert diese Lebhaftigkeit meistens junge Leute, über Sachen nachzudenken, und folglich in der Mahlerey Fortgang zu machen. Man habe also wohl darauf Acht, sich nicht zu betrügen, indem man jene Neigung, ein Mahler zu seyn, die man bey vielen Jünglingen bemerkt, für mahlerisches Genie hält. Das Glück, das einige Mahler machen, bewegt viele Eltern, ihre Söhne dieser Kunst zu widmen, welche sie nach langer Erlernung derselben, mit dem nehmlichen Leichtsinn wieder aufgeben, mit dem sie dieselbe zu erlernen unternahmen.

Um diese Unbequemlichkeiten zu vermeiden, ist es nothwendig, daß ein geschickter Lehrer und rechtschaffner Mann, ehe er einen jungen Menschen zu dieser Kunst hinzuläßt, ihn, und seine Eltern genau prüfe.

prüfe. Bey dem jungen Menschen darf nichts gesucht werden, als die Gabe zu begreifen, Gedult, Liebe zur Arbeit, und besonders ein genauer, richtiger Blick. Der Vater muß viel Uneigennützigkeit besitzen, und starkes Verlangen, seinem Sohn alle nöthige Unterstützung zu geben; auch darf er es nicht so wie viele andere machen, die Beschützer der Kunst heissen wollen, weil sie für einen jungen Menschen kurze Zeit einen Lehrer besoldet haben.

Wenn der Jüngling also die nöthigen Eigenschaften hat, so muß der Lehrer seinerseits damit anfangen, daß er, so sehr er nur immer kann, alle Eigenliebe ablege, und dem Schüler alles lehre, was er weiß, sowol, was er von andern gelernt hat, als auch, was ihm von niemand gelehrt worden ist, und vornemlich muß er nicht befürchten, ihm zu viel zu lernen. Sollte er zum Unglück diese Schwachheit haben, so würde ich ihm rathen, nicht den Lehrer abzugeben, weil es einem rechtschaffnen Mann nicht zukommt, jemand unglücklich zu machen. Denn ich kenne kein grösseres Unglück für einen Menschen, als seine Jugendzeit verlohren zu haben, um ein schlechter Mahler zu werden. Da nun dieses von dem Lehrer abhängt, so kann er leicht dieses Unglück verhüten, weil niemand eigentliche Verbindlichkeit auf sich hat, Schüler anzunehmen.

Wahr ist es, daß die Welt voll Undankbarer ist, und daß ein geschickter Mahler bey einem guten Unterricht, den er seinen Schülern giebt, Gefahr

 läuft,

läuft, eine Schlange im Busen zu nähren; allein andrer Laster entschuldigen nicht unsre eigne, und nie kann der Künstler gerechtfertiget werden, der einen jungen Menschen durch die Erziehung in eine solche Lage versetzt, daß er sein ganzes Leben hindurch sich es gereuen lassen muß, sich dieser Kunst gewidmet zu haben. Doch sind solche Lehrer, die durch Protektion und ohne Eigennutz sich genöthigt sehen, Schüler anzunehmen, allemal zu entschuldigen, wenn sie dieselben nicht mit der Sorgfalt, und dem Fleiß unterrichten, welcher erfordert wird; da es ausgemacht ist, daß es mehr Zeit und Mühe kostet, einen guten Zögling zu bilden, als das gröste Gemählde von der Welt zu verfertigen. Es scheint mir daher eine große Ungerechtigkeit der Beschützer der Künste zu seyn, wenn sie verlangen, daß ein Künstler seine Zeit verderben solle, um seine Kunst Personen zu lehren, die ihm nicht den geringsten Nutzen, und Vortheil dazu gewähren. Diese unbillige Gewohnheit herrscht allgemein in Italien, wodurch nach und nach Mahlerey und Jugend, ungeachtet den Ueberfluß an guten Talenten verdorben wird. Allein ich verlasse diese Materie, die mich von meinem Gegenstand ganz abführt, und komme zu den Regeln und Grundsätzen der Kunst, die ich mir vorgenommen habe, zu entwickeln. Ich bediene mich deswegen einer Art von Dialog mit Frage und Antwort.

Frage. Wie wird man erkennen können, ob ein junger Mensch die zur Arbeit nöthigen Anlagen habe?

Ant-

Antwort. Wenn er mehr Urtheilskraft, als Lebhaftigkeit hat, so kann man gute Hoffnung von ihm fassen.

Frage. Welches Alter muß der, welcher den Anfang macht, haben?

Antwort. Je zarter das Alter ist, desto geschickter wird er seyn, den Anfang zu machen. Denn schon von dem Alter von vier Jahren an, wird er etwas lernen können, und alsdenn wird es ihm leichter seyn, sich den richtigen Blick zu verschaffen, da die Organe noch keine besondere Gewohnheit angenommen haben.

Frage. Und wenn er nun später anfinge, würde er doch auch ein guter Mahler werden können?

Antwort. Ohne allen Zweifel; aber es würde ihm mehr Mühe kosten, weil er nothwendig die vorhergehende Zeit auf etwas verwendet haben wird, das ihm das Gedächtniß beschäftiget und ihn hindert, die Mahlerey mit der nemlichen Leichtigkeit zu erlernen.

Frage. Hat es demohngeachtet nicht große Mahler gegeben, die in spätern Jahren zu lernen angefangen haben?

Antwort. Ja. Aber die grösten Männer haben alle die Mahlerey von ihrer zartesten Jugend an erlernet. Raffael war der Sohn eines Mahlers, der ihn also mit der Mahlerey den Anfang hat machen lassen, sobald er Gebrauch des Ver-

standes zeigte. Titian fieng gleich von Kindheit auf an. Michelangelo arbeitete schon mit eilf Jahren in Marmor. Correggio, der nur vierzig Jahr alt geworden ist, hat eine so große Menge vorzüglicher Werke hinterlassen, die nicht in Eile verfertigt werden konnten, und muste also nothwendig bey rechter Zeit angefangen haben zu arbeiten. Doch ist es aber auch gewiß, daß einige gute Meister später angefangen haben. Wenn diese es nun, weil sie ein ausserordentliches Genie hatten, sehr weit gebracht haben, wie viel vortreflicher würden sie nicht geworden seyn, wenn sie eher den Anfang dazu gemacht hätten?

Frage. Welches ist das Erste, das ein Meister seinem Schüler lehren muß?

Antwort. Da es nicht leicht ist, sogleich das Genie und den Charakter junger Leute zu entdecken, so ist es nothwendig, sie mit Zeichnung geometrischer Figuren den Anfang machen zu lassen, doch ohne Linial und Zirkel, damit sie das Auge zur Richtigkeit gewöhnen, worinn der Grund der Zeichnung bestehet: denn es giebt keinen Gegenstand, dessen Umrisse und Formen nicht aus einfachen, oder zusammengesetzten geometrischen Figuren und Linien bestehen. Wenn daher der Jüngling diese Figuren nach den Augenmaaß zeichnen kann, so wird er auch hierdurch geschickt, jede Sache genau zu zeichnen, und leicht alle Proportionen wahrnehmen.

Frage.

Frage. Sollte es aber nicht besser seyn, ihm die menschliche Gestalt zeichnen zu lassen, die, wenn sie aus geometrischen Figuren zusammengesetzt ist, das auf einmal lehren wird, was man nach der andern Art auf zweymal lernt?

Antwort. Dieser Rath ist ganz und gar schädlich, weil die Schönheit des Kontorns der menschlichen Gestalt, von dem guten Ausdruck aller unbemerkbaren Linien und unterbrochenen Formen abhängt, die ein Ganzes von geometrischen Figuren bilden, welche so untereinander vermischt und vermengt sind, daß es einem jungen Menschen unmöglich ist, sie mit Deutlichkeit zu fassen, und dem Lehrer noch schwerer wird, nach diesen von der Genauigkeit des Blicks seines Schülers zu urtheilen: da es im Gegentheil zum Beyspiel bey einem einfachen Triangel leicht ist, die Mängel und Fehler zu bemerken, die das Auge oder die Hand gemacht hat.

Frage. Was ist denn ein Fehler des Gesichts?

Antwort. Es giebt Personen, die die Dinge mehr lang sehen als breit, und wieder andre umgekehrt. Einige halten in einer gewissen Entfernung alle Gegenstände für größer, und andre für kleiner. Deswegen halte ich es für dienlich, daß Jünglinge geometrische Figuren zeichnen, weil sich in den einfachsten Dingen die Fehler viel leichter entdecken lassen. Der Lehrer wird daher zum Beyspiel bey einem Triangel durch Hülfe des Linials und Zirkels

den Mangel der Genauigkeit des Gesichts seines Schülers in einem Augenblick erkennen können.

Frage. Dieser Grund würde gut seyn, wenn er nicht der Ausübung zuwider wäre. Denn weder Raffael, noch Caracci, noch Dominichino, noch endlich irgend ein großer Mahler, von dem man weiß, hat diesen Weg eingeschlagen, um die vortreflichen Werke hervorzubringen, die sie verfertigt haben.

Antwort. Dies ist zum Theil wahr, aber es braucht noch Erläuterung. Leonardo da Vinci, der uns verschiedene Regeln der Proportion des menschlichen Körpers hinterlassen hat, thut den Ausspruch, daß die Geometrie den Mahlern nothwendig sey. Die Lehrer des Raffaels lehrten ihm mit einer ausserordentlichen Genauigkeit zeichnen. Daher muste er nothwendig anfangs einen äusserst sklavischen und trockenen Geschmack haben, den er nur alsdenn verlassen konnte, da er die Antiken und die Werke des Michelangelo sahe, die er nachahmte, weil er sich den genauesten Blick, den man nur haben kann, verschaft hatte. Ein gleiches so reines und korrektes Genie hat es in mehr als dritthalb Jahrhunderten nachher auf der Welt nicht wieder gegeben; weswegen es Thorheit seyn würde, darauf zu rechnen, daß jeder junger Mensch, der sich der Mahlerey widmet, mit diesem seltnen Talent begabt seyn müsse. Es ist daher nothwendig, die Gaben zu unterscheiden, die die Natur ihm zugetheilt

hat.

hat. Die Caracci befolgten die Regeln der Proportion, die sie festgesetzt fanden; und ich bewundere an diesen doch weit mehr verschiedene andre Dinge, als die äusserste Korrektheit.

Frage. Wie? War nicht Hannibal Caracci äusserst korrekt?

Antwort. Korrektheit wird in verschiedenen Sinn genommen, und in einem derselben war er korrekt. Dies hatte er nicht sowol der Genauigkeit des Blicks, oder Gesichts zu danken, als der Uebung, die er sich durch vieles Zeichnen verschaft hatte. Dominichino zeichnete die Gruppe des Laokoons so vielmals, daß er sie auswendig wuste. Bey alledem ist keiner der Mahler, die man anführt, der Reinheit und Bestimmtheit des Antiken beygekommen. Und da wir, ohne einer niedrigen Furcht beschuldiget werden zu können, auch das unternehmen müssen, was schon andre gethan haben, so schlage ich deswegen vor, nach dem vollkommensten zu streben; und wenn, da Raffael die Korrektheit von seinen Lehrern lernte, diese ihm zur nemlichen Zeit gelehret hätten, ihren trockenen Geschmack zu vermeiden, und die Natur durch Hülfe der geometrischen Figuren zu zeichnen, so würde er nachher nicht genöthigt gewesen seyn, seine Manier zu verändern. Wenn Caracci und Dominichino nach der Lehrart gelernet hätten, die ich vorschlage, so würden wir nicht in ihren Kontornen so viele falsch korrekte Linien sehen, und besonders in den Linien des leztern, diesen

diesen furchtsamen und kalten Geschmack, den wir darinnen finden.

Frage. Aber könnte dieses geometrische Studium nicht bisweilen der Zierlichkeit und Leichtigkeit nachtheilig seyn?

Antwort. Ganz das Gegentheil. Die Zierlichkeit bestehet in der großen Mannigfaltigkeit der krummen Linien und Winkel, und allein die Geometrie kann die Leichtigkeit verschaffen, diese Dinge mit sicherer Hand, und mit den Eigenschaften auszuführen, welche verlanget werden. Allein ich behaupte nicht, daß dieses Studium der geometrischen Figuren allein, die großen Mahler bilden könne. Ich sage nur, daß, da die Korrektheit das bey ihnen am schwersten zu findende Stück ist, und von der Genauigkeit des Blicks abhängt, sie durch kein anderes Mittel so leicht erlanget werden kann, als durch das Studium der Geometrie. Hierzu kommt noch, daß ein Jüngling, der einen Monat sorgfältig geometrische Figuren zeichnet, mehr Genauigkeit lernen wird, als ein anderer, der Akademien zeichnet, in einem Jahre; und der erstere wird in Zeit von einem halben Jahr eine Figur gut hinstellen können, und einen guten Grund haben, um in den andern Theilen der Kunst Fortgang zu machen.

Frage. Was hat man alsdenn zu thun, wenn man die obgenannten geometrischen Figuren zeichnen gelernt hat?

Ant-

Antwort. Man muß die Umrisse guter Zeichnungen und Gemählde nachzeichnen, und die Proportionen des menschlichen Körpers studieren, um einen guten Geschmack in der Zeichnung zu bekommen, worinn der Lehrer nach den Proportionen der antiken Statuen unterrichten muß, und hier muß die Aufmerksamkeit verdoppelt und selbst der geringste Fehler der Korrektheit nicht übersehen werden. Wann dies geschehen ist, und der Schüler eine gewisse Fertigkeit erlangt hat, Kontorne mit Freiheit zu zeichnen, so muß man im Helldunkel zu zeichnen anfangen.

Frage. Muß der Anfänger lange angehalten werden, Kontorne zu zeichnen?

Antwort. Bis er sich eine gehörige Fertigkeit erworben hat.

Frage. Wenn dies geschehen ist, was muß alsdenn studiret werden?

Antwort. Man wird alsdenn anfangen zu schattiren, indem man sich befleißiget, die Zeichnungen mit der äussersten Sauberkeit zu verfertigen; denn wenn man sich alsdann diese wichtige Eigenschaften erwirbt, so dauert sie das ganze Leben hindurch, und bleibt auch beim Mahlen. Zugleich gebe ich den Rath, daß, wenn man im Helldunkel zeichnet, man die Anatomie und Perspektiv studieren müsse, um sich zum Zeichnen nach der Natur zuzubereiten.

Frage.

Frage. Wenn beim Zeichnen der geometrischen Figuren gesagt worden ist: daß man ein halb Jahr nachher eine Akademie gut zeichnen könne, so ist die Frage, warum man die Zeit damit verlieren soll, daß man nach Zeichnungen und Gemählden zeichnet, da es doch scheinet, daß es viel geschwinder gehen würde, wenn man geradezu anfienge Statuen zu zeichnen?

Antwort. Es verhält sich nicht also. Denn um Statuen gut zeichnen zu können, muß man Perspektiv verstehen. Und wiewol ich gesagt habe, daß ein Anfänger in dieser Verfassung eine Figur hinstellen würde, so wird er es doch nicht thun müssen, weil er sich dadurch zu einer frostigen Nachahmung ohne Kenntniß der Verkürzungen gewöhnen, oder die Genauigkeit des Gesichts verlieren würde, die er sich erworben hat.

Frage. Wie muß man die Perspektiv studiren?

Antwort. Man wird damit anfangen, daß man ein wenig Elementargeometrie studiert, alsdenn wird man bald lernen, alle seine Figuren in Perspektiv zu setzen.

Frage. Ein wenig Geometrie scheint mir nicht hinreichend zu seyn, da wir sehen, daß diejenigen, die die Perspektiv nach Gründen lehren wollen, nicht nur die ganze Geometrie studieren lassen, sondern auch die Architektur, wenigstens die Regeln der fünf Ordnungen, indem sie versichern, daß man eine Sache

che nicht gut in Perspektiv stellen könne, wenn man nicht die Geometrie vollkommen inne habe.

Antwort. Wer diese Meynung hat, irret sich nicht. Allein ich glaube, daß ein kluger Lehrer der Kunst, um einen guten Mahler zu bilden, Sorge tragen müsse, daß dieser alles, was zu seiner Kunst gehört, in gleichem Maaß inne habe, und nicht die Zeit, welche das kostbarste ist, mit Dingen verderbe, die nicht von dem vorzüglichsten Nutzen sind.

Frage. Sollte also der Mahler seine Zeit verderben, wenn er die Perspektiv von Grund aus studiert?

Antwort. Nein. Da aber diese eine leichtere Sache ist, als die übrigen, die zur Mahlerey gehören, so darf der Lehrling nicht zuviel Zeit darauf verwenden, ehe er die nöthigsten Stücke lernt; um so vielmehr, da die Theile der Perspektiv, die einem Mahler am nöthigsten sind, sich hauptsächlich auf die Fläche und das Viereck aus allen Gesichtspunkten betrachtet, beziehen, auf das Dreyeck, das Runde, das Ovale und vorzüglich darauf, daß man den verschiedenen Gesichtspunkt wohl faßt, und die Verschiedenheit, die der Distanzpunkt in der Nähe und in der Ferne hervorbringt.

Frage. Wie muß die Anatomie studiert werden? Viele behaupten, daß sie nicht nothwendig sey, und daß die Mahler, die sich derselben befleißiget hätten,

ten, alle in einen trockenen und unangenehmen Geschmack verfallen wären.

Antwort. Diejenigen, welche sagen, daß die Kenntniß der Anatomie nicht nothwendig sey, betrügen sich gröblich, weil es nicht möglich ist, ohne dieselbe von den Theilen einer nackten Figur Grund anzugeben. Bey allem aber muß Mäßigung und Urtheil seyn, indem es ein großer Unterschied ist, alles auf einen Theil zu verwenden, und denselben gut gebrauchen zu wissen. Regeln aber sollen dem Mahler nur dazu dienen, der Natur gleich zu kommen, und sie uns recht begreiflich zu machen.

Frage. Aber die Anatomie ist doch eine Sache, an der man so lange lernen muß?

Antwort. Man muß in der That nicht so lange daran lernen, wenn sie gut gelehrt wird; das ist, wenn dem Mahler nicht mehr davon gelehrt wird, als ihm nothwendig ist. Denn weit anders muß sie der Arzt und Chirurgus studieren, welche beyde das ganze innerliche Spiel der Theile des Menschen lernen müssen. Der Mahler hingegen braucht nur die Würkungen zu kennen, die jene auf der Oberfläche machen.

I.
Von der Mahlerey überhaupt.

Die Mahlerey ist eine von den drey schönen Künsten, welche die Nachahmung der Wahrheit zum Gegenstand hat, d. i. den äussern Anschein aller sichtbaren Dinge, insofern sie ins Auge fallen. Die zu dieser Nachahmung nöthigen Materialien sind die drey Farben, Roth, Gelb und Himmelblau, zu welchen noch Weiß und Schwarz hinzugesetzt wird, die, ohne eigentlich Farben zu seyn, das Licht und die Dunkelheit auszudrücken dienen.

Alle Mittel- oder Zwischenfarben, bestehen aus der Vermischung der drey vorherangeführten Farben, welche die ursprünglichen sind, und mit diesen ahmt die Kunst allen äussern Anschein der Natur auf einer Oberfläche nach. Wie wenn man zum Beyspiel durch einen Krystall eine Landschaft, einen Menschen, ein Pferd, oder irgend einen andern Gegenstand sähe, und auf den Krystall alle die Farben trüge, die jenen, die man siehet, gleich sind, so würde nach Endigung dieser Operation ein Gemählde dastehen, das den Gegenständen gleich ist, die man vorher durch das Glas sah. Auf diese Art, wiewol mit verschiedener Kunst vertheilet der Mahler auf einer Oberfläche die Farben, mit welchen er bey dem Zuschauer die nemliche Würkung hervorbringt, als wenn er die wahren Gegenstände sähe.

Daher kommt es, daß jede Oberfläche, die mit Farben bedeckt ist, und uns Vorstellungen, oder Gestalten der Figuren angiebt, Mahlerey heißt, welche, als eine Kunst nichts anders ist, als die Art die Farben so zu vertheilen, daß vermittelst der Anordnung und Behandlung derselben in dem Zuschauer Vorstellungen von Dingen erregt werden, die er vorher gesehen hat, oder die gesehen zu werden, möglich sind.

Alle Dinge, die durch das Gesicht empfunden werden, werden nach und nach, und stufenweise erkannt. Daher ist es nöthig geworden, daß auch die Kunst die Nachahmung der Gegenstände in Theile und verschiedene Grade abtheilen muß, sonst würde es eben so unmöglich seyn, lobenswürdige Werke zu verfertigen, als auf die Spitze eines Hauses ohne Leiter zu steigen. Beym ersten Anblick geben uns die Gegenstände keine andere Vorstellung, als die von ihrem Daseyn. Ihre Form macht, daß wir uns nachher daran erinnern, ein anderes ähnliches Ding gesehen zu haben, das vermöge der allgemeinen Uebereinkunft, Mensch, Pferd 2c. heißt. Indem wir die Beobachtung fortsetzen, finden wir die Art und Weise, wie dieser Gegenstand beschaffen ist, und gleich darauf die allgemeinen und besondern Proportionen, und endlich seine geringsten Theile. Auf die nemliche Art muß der Mahler damit anfangen, daß er sich einen Ort, wo die Handlung sich ereignet, vorstellt. Hierauf wird er in seiner Einbildungskraft die Körper stellen, die an diesem Ort seyn sollen; und dies wird dasjenige seyn, was sich

auf

auf die Erfindung bezieht. Sogleich wird er nun auf die Art denken, nach welcher jede Sache sowol im Ganzen, als in den sich auf einander beziehenden Theilen, oder den Gliedern, beschaffen und da seyn muß; und dies gehört zur Zusammensetzung. Endlich wird er die Figur, oder besondere Form einer jeden Sache anordnen, welches das ist, was man die Zeichnung nennt; und da diese Formen nicht vollkommen ausgedruckt werden können, weil sie auf einer ebnen Oberfläche sind, so ist die Kunst der Schatten und Lichter, welches das ist, was man unter Helldunkel (Chiaroscuro) versteht, von der Zeichnung unzertrennlich. Sind die Formen bestimmt, so folgt alsdann die Farbe der Körper, und die Art und Behandlung, die mehr oder weniger geschickt seyn kann, die Dinge, ihr Wesen, und ihre Zusammenfügung auszudrücken. Alles dieses ist nur das Allgemeine; aber um es zu erlernen, muß man es Stück für Stück auf das sorgfältigste studieren, weil es auf eine andere Art unmöglich seyn wird, es gut zu erlernen, so wie es unmöglich ist, ein Gebäude aufzurichten, ohne vorher die Materialien zubereitet zu haben. Ich mache mich nun fertig, von jedem Stück insbesondere zu reden.

Das Wort Mahlerey kann in zweyerley Sinn genommen werden, nemlich für die Kunst, und für ein Produkt der Kunst. Alle Oberflächen, auf welchen verschiedene Farben zu einem gewissen Endzweck, oder nach einem gewissen Grund vertheilet sind, werden im zweyten Sinn eine gemahlte

Sache, oder Mahlerey genennt, die nach den Gründen, nach welchen sie verfertiget worden, mehr oder weniger kunstreich seyn kann. Im ersten Sinn aber, als Kunst, die hervorbringt, ist sie eine der Künste, welche die Nachahmung der Wahrheit, oder Würklichkeit zum Gegenstand haben, das ist, alle sichtbare Dinge in der Art und Weise, wie sie sich unsern Augen darstellen. Um zu diesem Zweck zu gelangen, bedienen wir uns verschiedener Mittel, von welchen wir jetzo reden werden, indem wir den Anfang von der Nachahmung machen.

Die Mahlerey ahmt das äussere Ansehen der Natur vermittelst der fünf vorher angeführten Farben nach, die ihr zu Materialien dienen; und aus Weiß, Gelb, Roth, Himmelblau, und Schwarz bestehen. Wiewohl das erste und letzte nicht eigentlich Farben sind, so muß der Mahler sie demohngeachtet als solche betrachten, wegen des grossen Nutzens, den er daher nimmt, um Licht und Finsterniß darzustellen; denn um diese beyden Eigenschaften auszudrücken, haben wir in der Kunst kein anderes Mittel, und auch mit diesem erreichen wir unsern Endzweck doch nur unvollkommen; aus Gründen, die ich nachher anführen werde. Was die andern Farben, als Goldgelb, Purpur, Violet, und Grün betrift, so sind diese nichts anders, als aus zweyen zusammengesetzte Farben, wie wir dies, ausser der Erfahrung in der Mahlerey, bey dem Regenbogen und dem Prisma bemerken, wo besagte Farben sich in keiner andern Lage befinden, als in der

der Mitte von denen, aus welchen sie zusammengesetzt sind, wo die Strahlen der drey Grundfarben sich durchschneiden. Die grüne Farbe ist zwischen der himmelblauen und gelben, die goldgelbe, zwischen Gelb und Roth, und Purpur oder Violet zwischen Roth und Himmelblau. Diese Farben sind die Materialien, deren sich der Mahler bedient, um dem, der ein Gemählde ansieht, den Schein zu verursachen, daß auf einer Oberfläche verschiedene von einander abgesonderte Körper sind, daß diese theils erleuchtet, theils des unmittelbaren Lichts beraubt, oder nur von dem Licht beleuchtet sind, welches in der Masse der Luft unvermischt ist, oder von dem Wiederschein (Reflex) der andern Körper, oder daß sie gänzlich ohne alles Licht sind. Diese Nachahmung hängt von der Gleichförmigkeit ab, die die Formen und ihre Größe und Beschaffenheit mit denen in der Natur haben. Da aber in dieser die Theile eines Körpers unendlich sind, so besteht die Kunst des Mahlers darinn, daß er weiß, in wie weit er sie nachahmen kann. Um dies zu finden, muß er die Würkung beobachten, die alle Dinge auf ihn thun, wenn er sie ganz betrachtet, und in derjenigen Entfernung, wohin seine Augen noch reichen, um den Körper ganz zu sehen; sonst wird er immer nur einen Theil, aber niemals ein gutes Ganze machen. Ausserdem muß man bedenken, daß wir in der Mahlerey weder wahres Licht, noch wahre Finsterniß, d. i. gänzliche Beraubung des Lichts haben; auch muß man erwägen, daß das Gemählde eine gleiche Oberfläche ist, die von allen

Seiten Licht aufnimmt. Da das Schwarze in der Mahlerey an sich nicht dunkler ist, als jeder andre schwarze beleuchtete Körper, so wird eine ganz besondere Kunst erfodert, um zu bewürken, daß das gemahlte Schwarz als Beraubung des Lichts erscheine. Aus eben diesem Grund ist auch viele Geschicklichkeit nöthig, um zu machen, daß die Schatten als solche erscheinen, und nicht vielmehr als Flecken von dunkelerer Farbe, als die Farbe des natürlichen Körpers. Im Artikel vom Kolorit werde ich die Art angeben, wie alles dieses geschehen muß.

Die nemliche und wohl noch größere Schwierigkeit, findet sich auch bey den Lichtern, weil das Gemählde nur in einer solchen Lage gesehen werden kann, wo das Licht, das darauf fällt, nicht auf die Augen des Zuschauers zurückprallt; sonst würde ein Spiegel des Lichts und Schattens entstehen, und die Lichter würden nur mehr, oder weniger hell erscheinen, je nachdem die Oberfläche glatt seyn wird. Und da die gemahlten Lichter, so weiß sie auch seyn mögen, nur von der Hellung einer Mittelfarbe eines weissen Körpers seyn können, so muß folglich der Mahler, der einen Körper von glatter, polierter Oberfläche, die das Licht zurückwirft, nachahmen will, sehr viel Kunst anwenden, und wird doch nie dies vollkommen erreichen. Ich rathe deswegen, diese Gelegenheiten zu vermeiden, und die Gegenstände, welche abgemahlet werden sollen, mit den Kräften der Kunst in Verhältniß zu bringen. Es giebt unendlich viele Fälle, wo es unmög-

lich

lich ist, einen lichten Körper, und die Lichter eines weissen Körpers abzumahlen. Kurz, es ist fast nichts in der Natur, das der Mahler kopieren könnte, so wie er es sieht; und sollte sich auch einer finden, der wie Denner von Hamburg die Gedult hätte, jede Runzel und jedes Haar mit seinem Schatten abzumahlen, und in dem Augapfel das ganze Fenster des Zimmers mit den Wolken des Himmels abzubilden, wenn einer sage ich, dieses noch so gut machte, und noch besser als jener, der doch einzig und bewunderungswürdig in dieser Art war, so würde ein solches Gemählde doch niemals wahr erscheinen können, als nur unter der Bedingung, daß man es allezeit in der Entfernung betrachtet, in welcher es der Mahler verfertigte. Der Grund davon ist dieser: wenn wir ein Gemählde ansehen, so ist immer ein gewisser Umstand, der uns die Täuschung benimmt, und uns zu erkennen giebt, daß etwas Falsches nicht etwas Wahres sey. Wir wollen nun voraussetzen, daß das Gemähld' in allen seinen Theilen vollkommen, daß es in seinen Hauptgesichtspunkt gestellt sey, daß es nur eine einzige Entfernung habe, aus welcher es betrachtet werden könne, daß die Lage des Lichts, in der man es sieht, richtig und auf die nemliche Art sey, als es seyn müsse, um das nemliche Helldunkel auf den Figuren hervorzubringen, gleich als wenn es wahre wären; demohngeachtet wird uns bey allen diesen Umständen, durch die ebne Oberfläche, durch die Pinselstriche und durch den Mangel der Luft, die zwischen den entferntern Gegenständen seyn müste, die

 Täu-

Täuschung benommen werden; das Helldunkel, und die Lichter so wie auch das Dunkel würden durch die dazwischenkommende Luft geschwächt werden, und die Würkungen der großen Arbeit des Mahlers würden vernichtet werden. Daher wird gefolgert, daß man, um das Natürliche geistreich, nicht sklavisch, sondern mit Verstand nachzuahmen, die Wahrheit nur so nachahmen müsse, wie sie seyn könne, indem man ihr die eigenthümliche Anordnung des Gegenstandes und des Begriffs giebt, den man dem Anschauer mittheilen will; daß ferner jegliche Form ihr Eigenthümliches, und ihre charakteristische Eigenschaft in allen Theilen der Kunst behalte; daß jede Sache verständlich vorgestellt werde, und sich von jeder andern unterscheide; kurz, daß das Natürliche in der Art nachgeahmt seyn müsse, welche am geschicktesten ist, den Zuschauer das Verständniß der Idee des Mahlers zu geben.

Große Mahler haben zwey Wege eingeschlagen, um alles dies zu erreichen. Einige haben die Theile verworfen, die zu ihrem Zweck nicht unumgänglich nothwendig waren, und haben dadurch das, was sie bemerkbar machen wollten, destomehr in die Augen fallend gemacht. Andre haben alle bedeutungsvolle Theile aufgesucht, und sie mit vielem Nachdruck bezeichnet, um von dem, was sie ausdrücken wollten, die hellste Idee zu geben. Unter den erstern ist der vornehmste Correggio, und unter den zweyten Raffael. Beyde haben durch ihren Styl die Mahlerey zur äussersten Vollkommenheit erhoben.

Denn

Denn nach meiner Meinung, ist wohl das Höchste, was man darinn erreichen kann, dieses, zu bewürken, daß eine bemahlte Fläche, gleichsam wie durch einen Crystall mehr oder weniger trüb, oder verdunkelt erscheine. Viele andere Gründe übergehe ich, und behalte sie bis dahin auf, wo ich von jedem Theil der Mahlerey reden werde.

II.

Von der Zeichnung.

Durch Zeichnung versteht man hauptsächlich den Kontorn, oder Umfang der Dinge, nach dem Verhältniß ihrer Länge, Breite und Form. Man muß also bemerken, welche Formen die anmuthigsten sind, und sich derselben vorzüglich bedienen, damit das Werk eine angenehme Würkung mache; und dies muß man nicht nur bey den Figuren selbst beobachten, sondern auch bey dem Raum, der zwischen diesem und ihren Gliedern bleibt. Die angenehmsten Formen sind diejenigen, welche am mannigfaltigsten sind, unangenehme aber die, welche sich immer selbst wiederholen, dergleichen die viereckigten und runden sind; die ersten, weil sie aus vier Linien bestehen, von welchen immer zwey und zwey einander parallel sind; die andern, weil sie von jeder Seite

immer das nemliche sind, und dem Auge keine Mannigfaltigkeit, und folglich keine Grazie darstellen. Das Oval, und die Ellipsen sind nicht so einförmig. Das Dreyeck ist unter allen regelmäßigen Figuren am wenigsten unangenehm, weil die Winkel der Anzahl nach ungleich sind, und die Linien keine Parallele machen.

In der Mahlerey muß durchaus jede Wiederholung von Linien und Formen, jede Parallele, alle Winkel von gleichen Graden, und besonders rechte Winkel vermieden werden; denn bey den letzten hat man nicht einmal die Freyheit, ihre Größe zu verändern, da es bey den ersten doch von unsrer Willkühr abhängt, sie größer oder kleiner, das heißt, spitzer, oder stumpfer zu machen, und bey den andern Figuren es uns noch weit mehr frey steht, ihre Größe zu verändern.

Es ist deswegen nothwendig, daß der Mahler die Perspektiv gut verstehe; denn durch Hülfe derselben wird er alle regelmäßige Formen, verändern können. Er wird z. B. aus einem Quadrat ein Trapezium, oder unregelmäßige Form machen, einen Triangel vergrößern, oder ins kürzere ziehen, einen Zirkel in eine Ellipse verwandeln, und auf diese Art alle Wiederholung vermeiden können. Ueberhaupt, wenn ein Glied in seiner geometrischen Gestalt erscheint, so muß der andre, das ihm entspricht, verkürzt werden, um Mannichfaltigkeit hervorzubringen.

Keine

Keine Form darf einförmig seyn, und sogar gerade Linien müssen in wellenförmige verwandelt werden. Dies bringt der Hauptform keinen Nachtheil; denn man bemerkt, daß die Theile eines Zirkels in verschiedenen Punkten, Entfernungen und Erhöhungen eine gerade Linie berühren, und keinen Winkel machen, sondern in beständiger Abwechslung des ausgebogenen, und eingebogenen (des Konkaven und Konvexen,) fortgehen. Eine Linie von der Art ist am meisten geschickt, dem Umriß Grazie und Zierlichkeit zu geben; denn ohne die Höhe, oder Erhebung eines Gliedes zu verändern, kann ihnen das Ansehen von mehr oder weniger Leichtigkeit gegeben werden, indem sie, wenn das Ausgebogene größer, als das Eingebogene ist, schwer, und wenn das Gegentheil ist, leichter erscheinen. Daher muß man diesen beyden Arten von Formen ein richtiges Verhältniß geben, wie in dem Kapitel von der Grazie in der Zeichnung dieses weitläuftiger erklärt werden wird.

Bey einem nackten Körper können keine Winkel gemacht werden, ausser wenn eine Muskel, oder ein Theil sich hinter einem andern verbirgt; denn in diesem Fall bildet sich durch eine Art von Abschnitt ein Winkel, und alsdann ist es nothwendig wohl zu bemerken, wo diese Muskel, oder dieser Theil entsteht; worinn viele Mahler aus dieser Unwissenheit in der Anatomie gefehlet haben. Diese Abschnitte geschehen auf verschiedene Arten. Sie sind in den Gliedern, die man ganz sieht, wenn die Schiefheit einer Muskel ihren Ursprung in dem Theil

Theil hat, den man nicht sieht; und in den Verkürzungen, weil vielmals eine Muskel unterbrochen wird, wenn der fleischichte Theil den vertieften bedeckt, der ihn mit dem sennigten (tendinösen) verbindet; und aus eben diesem Grund finden sich so viele Abschnitte in den Verkürzungen, weil alle erhabene Formen die eingebogenen verbergen, oder verringern. Daher suchen verständige Mahler, so viel als möglich, an reizenden Gegenständen die Verkürzungen zu vermeiden; und wenn sie derselben nicht ganz überhoben seyn können, so bringen sie die kleinsten, die sie nur können, an, oder nur die schlechterdings nothwendigen. Da, wo der Charakter hart, und starker Ausdruck ist, und ein veränderter Styl angewendet werden kann, wird dieser mit Vortheil gebraucht; und das nemliche ist in den Fällen, wo ein Glied das andre abschneidet, und sich Winkel bilden; alsdenn aber muß man bemerken, wo die Linie abgeschnitten wird; denn, wenn das Glied, das sich hinter dem andern verbirgt, am Anfang seiner Erhabenheit durchkreuzt wird, so beleidiget dies das Auge, weil es das Ansehen giebt, als wären diese Linien widerstreitend, indem die eine sich von aussen zeigt, und die andre von innen. Wenn nun auf keine Art eine solche Zusammentreffung der Linien vermieden werden kann, so kann man doch dadurch abhelfen, daß man den Theil mit einem Stück Gewand bedeckt, oder den Abschnitt in dem geradern Theil des Gliedes macht, das verborgen werden soll; und wenn es da demohngeachtet nicht gelingen will, so muß man Sorge tragen, daß er dahin falle, wo die

die krumme Linie größer seyn wird, damit sich auf der andern Seite die nemliche Art von Linie finde.

Ich habe gesagt, daß der Mahler vollkommen geometrische Figuren zu vermeiden habe; deswegen wird er bemerken müssen, daß wenn irgend eine winklichte Form vorkommt, er die Linien nicht ganz in einem Winkel zusammenstoßen lassen, sondern an ihre Spitze etwas Zirkelförmiges bringen müsse; denn auf diese Art wird dem Auge diese Mannigfaltigkeit der Formen gewährt, welche die Grazie ausmacht. Kommt im Gegentheil eine runde Form vor, so können auch dadurch Veränderungen angebracht werden, daß man einige gerade flache Biegungen und die Linie wellenförmig macht. Ueberhaupt muß man als einen festen Grundsatz annehmen, daß man keine Figur vollkommen winklicht noch vollkommen rund machen dürfe, weil nichts in der Mahlerey ist, das die Augen mehr beleidiget.

Diese Bemerkungen müssen nach den Werken der Meister gemacht werden, die am besten gezeichnet haben, und besonders dererjenigen, welche den guten Geschmack der Zeichnung gehabt haben, als die Caracci und einige ihrer Schüler, die, wenn sie auch gleich zum Beyspiel einen nach aller Strenge der Kunst gehauenen Stein vorzustellen hatten, ihn doch gewiß mit gebrochenen Winkeln darstellten. Die Zeichnung begreift den ganzen Theil der Mahlerey, welcher dazu dient, die Formen der Körper zu bestimmen; und wiewol dieser Theil vom Helldunkel

kel unzertrennlich ist, so versteht es sich umdesto-mehr besonders von den Formen, welche die Gren-zen und äussersten Theile sind, die wir an den Kör-pern sehen. Dieser Theil besteht aus zwey andern Hauptstücken, nemlich aus der Kenntniß der eigent-lichen Form eines Dings, und der Art, wie es ins Auge fällt. Das zweite scheint zur Optik zu gehö-ren, und wird in der Mahlerey unter der Perspe-ktiv, einem Theil der Optik begriffen; das erste aber hängt in Absicht des menschlichen Körpers und aller Thiere von der Anatomie ab, und bey den übrigen Körpern von der Kenntniß ihrer eigenthüm-lichen Formen, die durch Hülfe der Geometrie dem Gedächtniß eingeprägt sind. Doch muß man be-merken, daß die mahlerische Geometrie nicht ganz die nemliche ist, als die gemeine Geometrie, weil der Mahler die Gründe der Formen kennen muß, um sie lebhaft und aus freyer Hand hinzustellen; denn es würde ihm zu nichts helfen, die Geometrie wie Euklides zu verstehen, wenn er nicht im Stand wäre, seine Figuren ohne Linial und Zirkel zu zeich-nen; und dazu kann man nur durch die erhabene Fertigkeit gelangen, alles richtig und genau zu sehen. Es ist dies die Grundlage der Zeichnung, ohne welche der Mahler das, was er aus der Theorie weiß, nie in Ausübung bringen wird. Denn so wie in der Mahlerey die Formen, die man in der Natur sieht, so ausgedruckt werden müssen, wie sie sich den Augen darstellen, und so wie die Schön-heit der Formen von dem Geringen mehr oder we-niger abhängt, das ihren Charakter bestimmt und

ent-

entscheidet; so wird auch durch dies Geringe mehr, oder weniger das Verständniß der Formen gegeben oder benommen. Wer also gut zu zeichnen wünscht, bey dem ist das erste Stück, das er zu beobachten hat, die Form des Körpers, den er zeichnen will, und das zweite die Art, wie er sich dieselbe dem Gesicht darstellt. Zu der eigentlichen Form eines Körpers gehört auch das Verhältniß der Theile, das ist, die Gleichförmigkeit, die sie unter sich haben, welche gemeiniglich Proportion heißt. Von dieser wird ein besonderes Kapitel gemacht werden, worinn von den Proportionen des menschlichen Körpers geredet werden wird. Jetzo sage ich nur, daß in jedem ganzen Körper ein allgemeiner Charakter ist, das heißt: ein jeder ganzer Körper besteht aus viereckigten, oder dreyeckigten, oder runden Formen; und obgleich diese Formen unendlich verschieden sind, so werden sie doch immer den Charakter behalten, den die Natur ihnen gegeben hat, und der sie unterscheidet. Wer also die Schönheit in der Zeichnung suchen will, der muß die charakteristische Form eines jeden Körpers wohl betrachten, und davon in seiner Arbeit deutliches Verständniß geben; er muß sich nicht um zufällige Kleinigkeiten bekümmern, aber auch nichts, es sey so klein als es wolle, vernachläßigen, so oft als es zur ganzen Einrichtung des Körpers gehört. Wenn ich von Kleinigkeiten rede, so verstehe ich darunter zufällige Dinge. Wenn z. B. ein verbrannter Körper, zufallsweise eine dicke oder runde Muskel hätte, so wie dies durch häufigen Gebrauch eines solchen Theils, oder durch Leibesbe-

schaffen-

schaffenheit, oder durch Gesundheitsumstände der Person geschehen kann, so muß der Mahler dies nicht nachahmen, sondern sogar vorauszusetzen, daß ein solcher Mensch in allen seinen Theilen einförmig sey, damit die allgemeine Erkenntniß nicht unterbrochen werde, die er dem Zuschauer von der Gestalt eines verbrannten Menschen geben will. Und eben so bey einem starken, leichten, fetten, jungen und alten Menschen. So oft als in einem Körper von bestimmten Charakter irgend ein Theil, und wenn er auch gleich der allerschönste der Form, und dem Charakter nach vom Ganzen, oder dem grösten Theil der andern Glieder, die das Ganze ausmachen, verschieden ist, da wird es allemal Unförmigkeit seyn, die allgemeine Vorstellung des Charakters von diesem Körper zu unterbrechen.

Ausserdem muß man darauf aufmerksam seyn, daß man nie, aus irgend einem Bewegungsgrund die Form und das Verhältniß verändere, das die Natur einem jeden Körper, und jedem Theil gegeben hat. Daher zum Beispiel eine Muskel nie in viereckigte, oder runde Form gebracht werden muß; denn dies würde die Natur und ihre bestimmten Gesetze verändern, und die Wahrscheinlichkeit überschreiten heissen: doch wird man einen solchen Theil sehr gut darstellen, und die Muskel mehr, oder weniger verlängern können. Eben so, wenn die Natur eine Sache groß, und eine andere klein gemacht hat, dürfen diese niemals gleich, und noch weniger die Grossen klein, und die Kleinen groß gemacht werden.

Das,

Das, was ich von der allgemeinen Idee, und vom Charakter einer ganzen Figur sage, will ich auch von viereckigten, und andern Formen verstanden haben; doch verlange ich deswegen nicht, daß man die eigentliche Form der Muskeln und Theile verändern müsse, aber wohl, daß, wenn diese Muskel ihrer Natur nach rund ist, ihre Flächen klein, und die Vierecke desto eckigter gemacht werden müssen, wie es alle andere Muskeln sind, doch ohne daß sie deswegen aufhört rund zu erscheinen, in Vergleichung der übrigen, die eine andere Figur haben.

In Absicht der Formen ist es auch nothwendig, daß der Mahler betrachte, daß fast kein Körper vollkommen winklicht, noch vollkommen rund sey, und daß die abwechselnden Veränderungen dieser Formen in der Mahlerey eine gewisse Würkung thun, die eine Vorstellung von Bewegung, Biegsamkeit und Leben giebt. Jede Linie hat an sich selbst die Eigenschaft, eine Beschaffenheit des Körpers auszudrücken, den sie umschreibt. Es giebt z. B. jede gerade Linie die Vorstellung von Ausdehnung, oder von Härte, die krumme in Gegentheil von Biegsamkeit; die elliptische horizontal gestellt, stellt zarte und feuchte Körper dar; die Linie in Form eines S giebt Vorstellung von Leben; und so haben auch die übrigen Linien verschiedene Bedeutung nach der verschiedenen Art, mit der sie gebraucht werden, und nach dem Ort, den sie einnehmen.

Es ließ sich vieles sagen, wenn man von allen Fällen reden wollte, in welchen eine besondere Be-

merkung in jeder Form verlangt wird, und von allem, was bey der Mahlerey vorkommt; ich will mich aber nur darauf einschränken zu erinnern, daß man die Verkürzungen vermeiden müsse, besonders an schönen Gegenständen, die diese Veränderung der Formen, welche die Verkürzung hervorbringt, nicht leiden; denn ein Glied, oder ein Theil in der Verkürzung, ist immer nur einem Gesichtspunkt unterworfen, und sobald es aus diesem Gesichtspunkt herausgeht, so erscheint es falsch, oder ungestalt.

III.

Vom Helldunkel.

Der Theil der Mahlerey, der Helldunkel heißt, oder besser zu reden, die Kunst der Lichter und der Schatten, ist von zweierley Art, so wie alle übrige Theile der Mahlerey. Die eine ist nothwendig, und geradezu wahr, die andre wahrscheinlich, oder idealisch. Ehe wir aber von den besondern Regeln des Helldunkels reden, wird es dienlich seyn, folgende Bemerkungen zu machen: 1) Wenn kein Licht wäre, so würden alle körperliche Dinge finster seyn. 2) Die Luft, ist eine mit fremden Körpern untermischte Masse. 3) Das Licht, das auf einen Körper fällt, strahlt aufwärts zurück, und macht das, was Reflexion, oder Reverberation heißt; dies erfolgt mehr, oder weniger; nachdem der Körper

von

von glätterer oder rauher Oberfläche ist. 4) Alle runderhobene Körper werfen die Strahlen des Lichts nach ihrer größern, oder kleinern Krümmung zurück, gleich als wenn sie vom Mittelpunkt der gesagten Form zurückfielen; die eingebogenen (konkaven) aber vereinigen die Strahlen an dem Ort, wo der Mittelpunkt ihrer Krümmung seyn würde. 5) Auf keinem glatten und ebenen Körper kann man das Licht sehen, als nur in der Stelle, wo sich ein Reflexionswinkel bildet, welcher mit der Linie des Augenstrahls desjenigen, der den Körper siehet, zusammentrift. 6) Bey rauhen und groben Körpern, die eine rauhe und poröse Oberfläche haben, ist demohngeachtet ein jedes Theilchen mehr oder weniger zurückscheinend, und ihr Licht scheint mehr auf der Oberfläche ausgebreitet, weil die Strahlen von jedem Theil der Oberfläche zurückfallen, die aber wegen ihrer Kleinheit sich gleichsam in der Luft verlieren, und ein zwar ausgebreitetes, aber schwaches Licht verursachen.

Dieser Theil der Mahlerey ist der, welcher ihr den meisten Glanz giebt, wenn er recht verstanden wird. Er ist es, der die Formen viel faßlicher macht, da der Kontorn nichts anders ist, als eine Art von besonderm Abschnitt; eine Kugel aber ohne Licht und Schatten thut die nemliche Würkung, als eine flache Scheibe.

Nach der Linienperspektiv ist das Helldunkel dasjenige Stück, welches am meisten dazu beyträgt, daß auf einer ebnen Oberfläche die Körper erhoben,

 und

und von mannigfaltigen und unterschiedenen Formen erscheinen. Die Luftperspektiv gehört auch unter die Theile des Helldunkels; und hier ist nöthig anzumerken, daß es in der Natur fast keinen vollkommenen Winkel giebt, und daß ihre Winkel nur kleine krumme Linien sind, die sich in zwey sich ausbreitende Linien endigen. Der Mahler also, der das Helldunkel gut versteht, muß sich von geometrischen Winkeln ganz entfernen, die ihn zu großer Härte verleiten würden. Solche Winkel würden sich nur zu einigen sehr erleuchteten Kontornen schicken; doch darf keiner bestimmt, noch mit einer würklich lichten Farbe gemacht werden, sondern mit einer Mittelfarbe, weil es unmöglich ist, daß das Licht, welches auf den Winkel eines Körpers fällt, durch einem Winkel zurückfallen könne, der unsern Augen von dem Aeussersten des Kontorns an gleich sey. Und wenn das Licht diese Würkung thun könnte, so würden wir den ganzen Gegenstand dunkel, und ein sehr schwaches Licht im Kontorn sehen. Einen solchen Fall darf man also gar nicht annehmen, und vorausgesetzt, daß er wäre, so verursacht er doch kein Vergnügen, weil er die Hellung des Gegenstandes vernichten würde.

Ausserdem müssen wir bemerken, daß jeder Körper, er mag nun entweder ganz oder zum Theil auf seiner Oberfläche glatt seyn, allemal einen Theil der Strahlen zurückwirft, und ein andermal die nächste Luft mit einem Licht von seiner eigentlichen Farbe färbt. Dies alles aber habe ich blos in der

Absicht

Absicht sagen wollen, um zu überzeugen, daß die Umrisse angenehm und sanft seyn müssen, und daß, wenn wir in der Natur einige bemerken, welche schneidend erscheinen, dieses daher kommt, daß in der Natur der erleuchtete Körper sich ausserordentlich von dem unterscheidet, der es nicht ist, und daß beyde entweder wahres Licht, oder wahre Finsterniß sind; welches aber in der Mahlerey nicht wohl von statten gehet, wie oben schon gesagt worden ist.

Wenn man das Licht betrachtet, daß im Kontorn einer Figur ist, und es mit dem vergleicht, das im Mittelpunkt, der weit über unsere Augen erhoben ist, sich befindet, so werden wir immer zwey oder drey Grade des Unterschieds finden. Der Mahler muß also das nemliche thun, indem er eine dritte Farbe in den Kontorn bringt, um das Erhobene zu erhalten. Einige berühmte Mahler haben, um diese zwey Würkungen vereinigt zu erreichen, den gehörigen stufenweisen Abfall (Degradation) an dem erleuchteten Hauptkörper angebracht, und ihm einen seiner Natur nach, dunkeln und finstern Gegenstand zum Grund untergelegt. So hat es mehrmals Correggio gemacht. Wer also eine Würkung vom wahren Erhobenen im Gemählde, oder in der Zeichnung hervorbringen will, muß zuvörderst untersuchen, welche Stärke er der Form und Stellung des Körpers geben könne, den er darstellen will; und sodann hat er zu beobachten, welche Richtung der Lichtstrahl in Beziehung auf die Horizontallinie

 nimmt,

nimmt, die sein Gesicht mit dem Gegenstand macht. Diese Beobachtung wird ihm sowol dazu dienen, die Würkungen des Lichts auf das Wahre zu verstehen, als auch die Gegenstände, die er nicht sieht, sich zu idealisiren. Hierauf hat er zu betrachten, wie er einen ebnen oder runden Gegenstand so stellen müsse, daß er mehr Licht erhalte, und dieses in einem den Augen gleichen Winkel zurückschicken könne. Dies sind die Betrachtungen, welche in Absicht der Stellung, und der Erhebung der Körper angestellet werden.

Der Lichter oder lichten Körper, von welchen wir in der Mahlerey Gebrauch machen, sind drey: die Sonne, das Feuer, und die Luft. Des lezten bedient sich die Mahlerey am häufigsten, und gebraucht es auf zwey Arten, wovon die eine eingeschlossenes, eingeschränktes, die andre offnes oder freyes Licht genennt wird. Das eingeschlossene Licht muß betrachtet werden, als wenn es ein anderer lichter Körper von der Größe des Fensters, durch welches das Licht hereinfällt, und gleichsam in der nemlichen Entfernung wäre. Dieses Licht ist gleichsam ein zurückgeworfenes Licht, denn obgleich die Sonne von der entgegengesetzten Seite ausserhalb des Fensters ist, so kommt doch etwas von ihrem vollkommenen Licht beständig dahin. Aus diesem Grund muß der Mahler das mitternächtliche Licht wählen. Das offne Licht der Luft ohne Sonne ist auch von zwey Arten: eines, wenn die Sonne mit Wolken bedeckt ist, und ihr Licht sie durchkreuzt,

indem

indem es eine schwache Hellung hervorbringt, die aber allezeit von der Seite kommt, wo die Sonne ist. Das andre, wenn der Himmel heiter ist, und die Gegenstände die im Schatten sind, von dem Umkreis erleuchtet werden, und es scheint, als wenn das Licht vertikal auf sie falle. Wenn ein sehr entfernter Gegenstand einem andern die Strahlen der Sonne aufhält, so ist das Licht, welches sie alsdenn giebt, gleich als wenn die Luft neblicht wäre.

Von dem Licht der freien unbedeckten Sonne ist es fast überflüßig etwas zu sagen, da es unmöglich ist, es gut nachzuahmen. Nur das will ich sagen, daß das Licht der Sonne keine andre stufenweise Abnahme zuläßt, als die Stellung des Körpers, der es aufnimmt. Bey dem Licht des Feuers bleibt die nemliche Vorschrift, als bey dem geschlossenen Licht, da man immer seine Stärke nach seiner Größe beurtheilen muß; und je kleiner das Licht seyn wird, desto stärker wird die stufenweise Abnahme seyn. Das Licht der freien Luft ist für den Mahler destoweniger vortheilhaft, da der ganze Körper der Luft gleichförmig erleuchtet ist. Die Schatten verlieren sich, wenn der lichte Körper klein ist, das ist, kleiner als der erleuchtete; der gröste Theil von diesem wird des Lichts beraubt seyn, und die Schatten, die es bey andern Gegenständen hervorbringt, werden sich immer mehr erweitern, je mehr sie sich von dem Gegenstand entfernen, der sie verursacht. Die Schatten der Körper aber, die das Licht von einem Fenster erhalten, das größer ist als die Kör-

per selbst, werden sich immer mehr zusammenziehn, und sich geschwinder, oder langsamer nach Verhältniß der Größe des Lichts verlieren. Die Körper, die im offnen Licht ohne Sonne sind, haben fast gar keine Schatten, und verursachen nur die allerkleinste Beraubung des Lichts bey den Gegenständen, die ihnen am nächsten sind, weil die ganze Luft voll von einem zerstreuten Licht ist. Das Licht der Sonne ist von gleicher Stärke auf allen Seiten, und die Schatten folgen der Richtung des Körpers, der sie hervorbringt. Ausserdem ist es auch nothwendig zu bemerken; daß die Schatten niemals gänzlich des Lichts beraubt, und daß sie nur in Vergleichung eines andern grössern Lichts dunkel sind. Die Strahlen, die von einem erleuchteten Körper auf unsre Augen zurückgeworfen werden, blenden unsere Augen dergestalt, daß sie uns die Gegenstände, die in einem geringern Licht sind, ganz verwirren. Wenn nun dieser kleinere Grad von Licht, den wir in Vergleichung des grössern Lichts Schatten nennen, allgemein wird, so wie, wenn eine Wolke uns die Sonne gänzlich verbirgt, so sehen wir alsdenn hell und deutlich die nemlichen Körper, die uns beschattet schienen, weil das Licht nicht mehr da ist, das uns die Augen blendete. Das nemliche geschieht auch, wenn wir das Licht mit der Hand abhalten, um die dunkeln Sachen desto besser unterscheiden zu können; und wenn wir uns den wenig erleuchteten Körpern nähern, so unterscheiden wir sie besser, weil dadurch weniger Licht zwischen uns und den Körper kommt, und uns die Augen nicht verblendet. Daher muß der Mahler

ler schliessen: daß die nächsten Gegenstände auch im Schatten sich unterscheiden müssen, und er muß sie deswegen nicht so dunkel machen, als diejenigen Schatten, die sehr entfernt sind, und sich in einer mit Finsterniß und Licht vermischten Farbe verlieren. Dies muß wegen der erleuchteten Körpern geschehen, die in der zwischen den Augen und der finstern Stelle sich befindenden gleichsam himmelblauen Luft sind. Endlich muß man auch die Luftperspektiv beobachten, welche auch wie die Linienperspektiv in Rücksicht auf die Verminderung der Stärke des Helldunkels ihre Regeln hat. Wir wollen z. B. eine Reihe von Vierecken, jedes von einerley Größe mit den andern in Perspektiv gesetzt annehmen; auf dem ersten soll eine Figur seyn, auf dem zweiten und dritten wieder eine andre; wenn nun vermittelst der Nähe zu dem Distanzpunkt, die zweite Reihe sich um ein Drittheil der Größe der ersten verringert, so wird sich die dritte nicht um ein Viertheil der zweiten vermindern, und die übrigen werden, je weiter sie sich von den Augen entfernen, immer weniger von einander verschieden seyn. Das nemliche nun erfolgt auch bey der Luftperspektiv; denn wenn von der ersten zur zweiten Figur ein Grad des Unterschieds ist, so wird dieser schon von der zweiten zur dritten geringer seyn, und sich so immerfort vermindern, wie wir an Bergen und Städten wahrnehmen, die man in der Entfernung sieht. Ein Haus, das mir nahe ist, ist in der Stärke des Helldunkels, und an der Größe unendlich weit von einem andern ähnlichen unterschieden, das eine Meile entfernter ist. Wenn man aber eine Stadt

eine Meile weit sieht, so ist das Haus, welches noch eine Meile weiter ist, fast gar nicht von dem änlichen zu unterschieden, das in der Stadt ist; und das nemliche erfolgt mit zwey Bergen, die man weit in der Ferne sieht. Ich halte es nicht für nöthig, hier eine wissenschaftliche Demonstration davon zu geben, da die Erfahrung schon hinreichend ist, die noch deutlicher die Wahrheit davon beweiset. Der nemliche Abfall ist nun auch beym Licht. Vom ersten zum zweiten Gegenstand ist zum Beyspiel ein Grad des Unterschieds; vom zweyten zum dritten in gleicher Entfernung ist viel weniger, und noch weniger vom vierten zum fünften: der Abfall wird grösser oder kleiner seyn, nachdem der lichte Körper näher oder ferner seyn wird. Ist er nahe, so wird der Abfall stark seyn, weil die ersten Gegenstände eine grössere Menge von Lichtstrahlen aufnehmen, als die zweyten und übrigen folgenden, und zwar aus diesem Grund, weil die Linien der Strahlen immer gleicher, und von einem kleinern Winkel werden, je mehr sie sich von dem Gesichtspunkt entfernen. Und wenn irgend ein lichter Körper sehr entfernt ist, als die Sonne, so sind alsdenn die Strahlen fast parallel, und auf der ganzen Oberfläche der zu gleicher Zeit erleuchteten Welt so wenig unterschieden, daß der Unterschied in unsern Augen ganz unmerklich ist.

Im allgemeinen sind es zwey Ursachen, welche machen, daß auch die stärksten Lichter matter werden, und ihre Stärke verlieren. Die eine ist

die

ist die Entfernung von dem lichten Körper, und die andere die Entfernung, aus der wir die Dinge sehen. Wenn diese zwey Umstände sich in einen Gegenstand vereinigen, alsdenn bleibt das Helldunkel des Körpers, der dargestellt werden soll, sehr schwach; denn wenn er von dem Licht entfernt, und den Augen nah ist, so wird die allgemeine Hellung sehr schwach seyn, seine Oberfläche aber sich sehr bestimmt und lebhaft wahrnehmen lassen, weil alsdenn unsre Augen nahe sind, und also den Punkt bestimmt sehen, von woaus sich der lichte Körper ausbreitet. Allein ist ein Gegenstand dem Licht nahe, und von den Augen entfernt, so wird das allgemeine Licht stark seyn, aber seine Stärke wird zerstreut, und in die Masse des Hellen vermischt seyn; denn da dieses Licht gleichsam ein einziger Punkt in der Entfernung ist, so wird es ausserordentlich klein, und verliert sich in der Luft, ehe es zu unsern Augen kommt. Eben so verhält es sich auch mit den Schatten; denn der Schatten von Körpern die dem Gesicht nahe sind, müssen heller seyn, und die Körper werden dunkler erscheinen; in den Stellen aber, wohin das Licht nicht dringen kann, werden die Schatten stärker und bestimmter seyn. Im Gegentheil müssen die allgemeinen Schatten der von den Augen entfernten Gegenstände dunkler seyn, die stärkern und kleinen Stellen aber müssen sich mit dem allgemeinen Schatten vermischen, bis eine Menge Luft dazwischen kommt, die die Dunkelheit der Schatten, und endlich auch die Farbe schwächt.

Ausser

Ausserdem muß auch in Betrachtung gezogen werden, daß das Helldunkel derjenige Theil der Mahlerey ist, der die Formen herauslegt, und das Mittel, wodurch man bewürkt, daß auf einer ebnen und gleichen Oberfläche die Körper wie frey dastehend und erhoben erscheinen. Die Körper können nur drey Arten von Formen haben, indem sie aus geraden oder krummen, oder aus beyden vermischten Oberflächen bestehen. Die geraden können nur von einer Art, die krummen aber ausgebogen oder eingebogen, und die vermischten noch mannigfaltiger seyn. Wenn daher die Kunst der Lichter und Schatten dazu dient, die Formen herauszuheben, so ist es nöthig, zu bemerken, daß die krummen keinen Winkel haben, das ist, keinen verschiedenen Grad des zurückfallenden Lichts. Wer also solche Formen mit Helldunkel ausdrücken will, muß bemerken, daß vom Ort des Lichts zur Mitteltinte, und von dieser zum Schatten, und vom Schatten zum Widerschein keine gänzliche Verschiedenheit der Tinten seyn dürfe; der stufenweise Abfall aber muß nach der Natur der krummen Linie, die dargestellt wird, unmerklich mehr oder weniger vorausgehen. Die winklichten, oder aus geraden Linien zusammengesetzten Körper, welches einerley ist, müssen das Helldunkel von abgesonderten Tinten (oder Färbungen) haben, so wie ihre Form ist, dessen Oberfläche beständig die Richtung ändert. Die vermischten Körper müssen auch nach diesen Gründen des Helldunkeln vermischt seyn.

IV.

Vom Kolorit.

Die Kunst des Kolorits ist derjenige Theil der Mahlerey, welcher nicht nur dazu dient, die allgemeinen äusserlichen Gestalten farbigter Körper, so wie sie sind, darzustellen, sondern auch dem Anschauer ihre allgemeinen und besondern Eigenschaften zu erkennen zu geben, als z. B. ob sie hart, feucht, trocken oder von andern vermischten Eigenschaften sind. Die Materialien dazu sind die vorher angeführten fünf Farben, Weiß, Gelb, Roth, Himmelblau, Schwarz. Die Farben der zweyten Art, oder die ersten Tinten mit diesen vermischt, sind: Goldgelb, Grün, Violet, Aschfarb, Grau; und jede von diesen besteht aus zweyen Farben der ersten Art; wenn aber noch eine dritte hinzugethan wird, so verliert sie ihre ganze Schönheit.

Wir haben zwey Arten von Farben, die uns von der Natur gegeben sind, die dunkeln durchsichtigen, und die durchsichtigen hellen. Wir haben ausserdem noch dunkle undurchsichtige Farben, als Lak, Himmelblau, Helfenbeinschwarz und andere ähnliche; allein diese können nie die Dunkelheit erreichen, die man mit den durchsichtigen bewürkt. Der Unterschied zwischen einem durchsichtigen und undurchsichtigen Körper ist, daß die Lichtstrahlen in den durchsichtigen Körper hinein und durch ihn gehen,

und

und weder auf seiner Oberfläche bleiben, noch von da zurückfallen, so wie es bey undurchsichtigen Körpern geschieht. Der Körper aber, der aus undurchsichtigen und durchsichtigen Theilen vermischt ist, nimmt die Lichtstrahlen so auf, daß ein Theil davon auf der Oberfläche bleibt, und ein anderer hineingeht, und den ganzen Körper mit einem Theil Licht umgiebt, welches alsdenn in demselben verschiedene Farben macht, so wie sich wiederholte Winkel der Lichtstrahlen bilden. Da, wo die Oberfläche nur unvollkommen erleuchtet bleibt, bemerken wir durch das Durchsichtige, diese innern Theile, von welchen das Licht nicht zu unsern Augen zurückfallen kann; und deswegen erscheint sie undurchsichtig: wo im Gegentheil die Oberfläche der Lichtstrahlen beraubt ist, da sehen wir das Licht hindurch, welches innerhalb des Körpers zerstreut ist; und diese Würkung vermehrt die Lebhaftigkeit der Farbe.

Das nemliche erfolgt auch in der Mahlerey, wenn man eine helle Farbe dünn über eine andre dunkle trägt; sie verdunkelt diese, und macht sie grau; im Gegentheil die dunkle Farbe auf eine helle getragen, vermehrt die Hellung. Aus diesem Grunde erscheint ein halb durchsichtiger Körper niemals von reiner Farbe an dem erleuchteten Theil, aber wohl an demjenigen, wo er von den Lichtstrahlen durchdrungen ist, ohne die Oberfläche dadurch erleuchten zu lassen. Daher ist zu bemerken, daß man um feine Karnationen zu mahlen, viel schwarzbläuliche Tinten brauchen müsse, und bey einer Figur von

solcher

solcher Karnation, müssen reine Tinten nur an solchen Stellen gebraucht werden, wo die Haut über das Gebein ausgespannt ist; denn da diese Körper an sich selbst weiß, und die Haut durchsichtig ist, so geht das Licht hindurch, und wird von dem Körper, der darunter ist, aufgenommen; wenn das Licht an denen Stellen sehr stark ist, wo unter der Haut festes Fett ist, so macht es auch da fast eine ganz reine Tinte, und fällt mehr oder weniger ins Grüne, je nachdem dies Fett in den Stellen, wo die weisse Haut darüber gehet, mehr oder weniger feucht ist. An feuchten Stellen erscheint die Tinte dunkelbläulicht; und eben so verhälts sich's, wenn das Blut mit einer ziemlich dicken weissen Haut bedeckt wird, um zu verhindern, daß nicht das Licht in solcher Menge eindringe, daß es die Blutmaterie roth erscheinen läßt; denn dieses thut alsdenn die Würkung und Verrichtung eines schwarzen Körpers; und da das Weisse das oben drüber geht, nicht vollkommen dicht ist, so erscheint es himmelblau. Wenn das Blut nur mit einem durchsichtigen Häutchen überzogen ist, so erscheint es auf der Oberfläche roth, und wenn die Haut von den feinsten Aederchen auf der Oberfläche durchschnitten ist, oder über feuchte Stellen geht, so verursacht dies eine Tinte oder Färbung von Purpur oder Violet.

Aus diesem nun, was bisher gesagt worden, können die Gründe der verschiedenen Tinten oder Färbungen hergenommen werden, die an dem menschlichen Körper sind, und man kann daher einsehen,

wie

wie nöthig es sey, auf diese Verschiedenheit Acht zu haben, welche die eigenthümliche Beschaffenheit von jedem Theil zu erkennen giebt. Man muß also im allgemeinen bemerken, daß, wenn die äusserste Oberfläche seiner Natur nach heller ist, als der Körper darunter, sie immer, wie mit finstern oder schwarzen Theilchen untermischt erscheint. Im Gegentheil, wenn die Oberfläche ihrer Natur nach von dunklerer Färbung ist, als der darunterliegende Körper, alsdenn sind ihre Tinten reiner und durchsichtiger als sie seyn würden, wenn ein Körper von gleicher Dunkelheit darunter wäre. Das dickere Fleisch der Haut leidet weniger Mannigfaltigkeit, da der Körper, der den andern darunterliegenden vollkommen bedeckt, viel dicker und durchsichtiger ist.

Da ich im Capitel vom Helldunkel versprochen habe, die Art und Weise anzugeben, auf welche man die Schatten wahrer darstellen könne, als sie gewöhnlich dargestellet werden; so werde ich deswegen in der nemlichen natürlichen Ordnung von den Farben der lichten Körper hier zu reden anfangen. Was das Licht an sich selbst sey, ist eines von den Dingen, die unter der Decke verhüllt bleiben, welche allen Menschen die Kenntniß der ersten Grundbegriffe verbirgt. Wir müssen uns also begnügen, nur von seinen Würkungen in so weit zu reden, als wir sie durch die Erfahrung begreifen können. Es ist wahrscheinlich, daß das Licht gar keine Farbe habe; da es aber zu uns kommt, indem es erst durch Materien, die dazwischen sind, hindurch geht, so färbt

es sich durch Hülfe der Refraktionen, die es von einem Körper zum andern macht, bis es zu unsern Augen gelangt. Wenn die Materie, durch die es hindurchgeht, oder die es umgiebt, oder die mit demselben vermischt ist, fein, einförmig und gering ist, so ist das Licht heller und weniger gefärbt, und nimmt mit mehrern Ueberfluß den ersten Grad der Farben an, welcher das Gelbe ist, auch in Ueberfluß den zweyten Grad der Farben, welcher das Goldgelbe ist. Hierauf nimmt es Roth an, endlich Himmelblau, und verliert sich ins Dunkle. Daher kommen die verschiedenen Farben der lichten Körper. Diese, sie mögen natürlich oder künstlich seyn, geben ihre Farbe den Körpern, die sie beleuchten; und je öfter die Strahlen des besagten Lichts zurückfallen, und sich brechen, destomehr vermehren sich ihre Farben. Die Luft ist das erste, welches das Licht annimmt, und deswegen muß sie sich nothwendig mit der Farbe desselben färben; je dicker die Luft seyn wird, destomehr wird sie sich färben. Wenn der Mahler wohl darauf Acht hat, so wird er zur ganzen Zusammenstimmung des Gemähldes viel Nutzen daher ziehen können, da ihm dies Gelegenheit giebt, eine allgemeine Farbe zum Grund zu legen, die sich mit allen Farben mehr oder weniger vermischt, nach Verhältniß der Menge dieser gefärbten und sich zwischen seinen Gegenständen befindenden Luft, die er zum Grunde legen wird. Ausserdem muß er bemerken, daß die zurückfallenden Lichter oder Widerscheine nicht nur die Farbe des zuerst erleuchteten Körpers bey sich führen, sondern auch einen

Theil von der Farbe des Lichts; und auch dies ist ein Vortheil, um das Gemählde übereinstimmend zu machen, und ist sehr nützlich zur Anlage der Farben der Gewänder, von welchen wir im Folgenden reden werden.

Es sind zwey Grundursachen, um welcher willen wir die Farbe eines Körpers sehen; und ohne jetzo zu untersuchen, ob die Körper von Natur, oder durch die Formen gefärbt sind, auf welchen der Lichtstrahl einen solchen Schein macht, so ist es nöthig, daß der Mahler jeden Körper so betrachte, als wenn er natürlicher Weise die Farbe in sich selbst hätte, die man an ihm sieht. Die Ursach, die sie uns sichtbar macht, ist, weil der Körper das Licht aufnimmt, das ist, weil er so gestellt ist, daß die Lichtstrahlen auf seine Oberfläche fallen, und je senkrechter dies geschieht, destomehr Licht erhält er; auch weil der Körper eine solche Stellung hat, daß das Licht, welches darauf fällt, in einem unsern Augen gleichen Winkel zurückfallen kann. Der Körper, der das Licht aufnimmt, bildet einen lichten Spiegel, und in der Stelle, wo wir das Licht stärker sehen, breitet es mehr Strahlen aus, und färbt sie mit einer dem lichten Körper gleichen Farbe. Wenn der Körper, der das Licht aufnimmt, durchsichtig und von glatter Oberfläche ist, so werden wir das Licht nur auf einem Punkt sehen; wenn er aber rauh, und porös ist, so sehen wir das Licht zerstreut, aus Gründen die im Abschnitt von Helldunkel angeführt worden sind. Auf dieser porösen Oberfläche prallt

das

das Licht von einem Theilchen zu dem andern zurück, und wir sehen daher mehr des Körpers eigne Farbe, als die Farbe des Lichts. Wo der Strahl in dem kleinsten Winkel auf den Gegenstand fällt, da verliert sich ein Theil der Farbe des Körpers, und entsteht eine Färbung, die aus Dunkelheit und der Farbe des Körpers zusammengesetzt ist. In den Stellen endlich, wo das Licht gänzlich vorübergeht, und nicht berühren kann, würde der Körper fast ganz schwarz bleiben, wenn nicht von der Luft zerstreutes Licht da wäre, und der Körper nicht ein anderes zurückgeworfnes Licht bekäme. Dieses letzte Licht wird entweder von der Farbe des lichten Körpers gefärbt seyn, oder von demjenigen Körper, der den Rückfall des Lichts oder Widerschein verursachet, welcher mit seiner eignen, und der Farbe des Lichts vermischt ist. Die tiefern Schatten müssen die Färbung der allgemeinen Harmonie haben, da vorausgesetzt wird, daß die Luft diese auch schon habe. Und das nemliche versteht sich von der ganzen Bekleidung der Figuren, und von allen andern Körpern. Wer also die Lichter der Körper so wie sie sind, und vorzüglich das Fleisch gut mahlen will, muß sich undurchsichtiger Farben bedienen, und sein Gemählde gut impastiren, damit die Körper geschickt werden, das Licht aufzunehmen, und es den Augen hinreichend zurückzuwerfen.

Ich habe die Farben in die Ordnung gestellt, in welcher sie von dem Licht herkommen; zuerst kam Weiß, dann Gelb, Roth, Himmelblau und zuletzt

 Schwarz.

Schwarz. Diejenigen Materien also, die von Natur geschickt sind, den Schein von Weiß oder Gelb anzunehmen, müssen nothwendig Lichttheile in sich haben, oder sehr geschickt seyn, die Lichtstrahlen unsern Augen zurückzuwerfen; und dies kann nur vermittelst einer Menge Theilchen erfolgen, die dicht zusammengesetzt, ungleichartig, ohne auf einander folgende Zwischenräume, und aus diesen Ursachen ohne alle Art von Durchsichtigkeit sind. Wir sehen daher, daß ein Glas, das an sich selbst einförmig ist, auch deswegen durchsichtig ist. Wenn es aber zermalmet und in den feinsten Staub verwandelt ist, so ist es nicht mehr durchsichtig, und erscheint weiß, bis ein würklich durchsichtiger Körper, als Oel mit demselben vermischt wird; denn alsdenn bekommt es wieder einen Theil seiner Durchsichtigkeit, insofern der ölichte Körper der hineindringt, und sich vollkommen mit seinen Theilchen vermischt, einförmig und durchsichtig ist. Dies ist auch im allgemeinen der Grund, warum das Oel den Farben eine gewisse Durchsichtigkeit giebt. Denn da es ein nasser Körper ist, der eindringt und sich verdickt, ohne zu verdünsten, so läßt es seine Theilchen unter den Farben.

Ein Körper ist durchsichtig, wenn das Licht ihn durchdringt, ohne auf der Oberfläche zu bleiben. Wenn eine Farbe ihrer Natur nach sehr locker (porös) ist, und kleine Theilchen hat, so das viele ölichte durch jedes Theilchen der Farbematerie eindringen, so heißt diese alsdann eine Saftfarbe; und es wird

daher

daher eine große Menge solcher Farben erfordert, um die nemliche Würkung hervorzubringen, welche eine kleine Menge von denen Farben thut, die wir feste oder Erdfarben nennen, und die ihrer Natur nach zusammengesetzter oder dichter sind; daher wird nicht soviel Oel unter diese, als unter jene gemischt, und das Licht welches auf solche Körper fällt, wird auf unsre Augen zurückgeworfen. Daraus kann man deutlich schließen, worinn die Durchsichtigkeit der Farben bestehe, und daß eine sehr ölichte Mahlerey nothwendig nachtheilig seyn müsse, weil die Oele nach einiger Zeit verfliegen, austrocknen und endlich die Farbe hervorscheinen lassen, die darunter und von dem dichten Oel bedecket war, welches um so vielmehr geschieht, wenn wir uns beym Anfang eines Gemähldes leichter und saftiger Farben bedienen; und dieses hat verursacht, daß schon viele schöne Gemählde zu Grund gegangen sind, so wie man dies bey vielen Gemählden der Venezianischen Schule bemerken kann, die zuerst die sehr ölichte Mahlerey einführte, und aus derselben besonders Tintoretto. Diesen nemlichen Unfall haben auch einige der schönsten Werke der Caracci gelitten. Ich möchte deswegen den Mahlern rathen, sich einer recht hellen Grundirung zu bedienen; um auf diese Art das Schwarzwerden der Gemählde zu verhindern. Wir sehen, daß Titian, Rubens und Vandyck es so gemacht haben, welche fast immer sehr leicht übermahlten, aber sich heller Grundirungen bedienten; weswegen sich ihre Gemählde sehr gut erhalten haben, und vielleicht noch heller gewor-

den sind, als sie anfangs waren, da sie gemahlt wurden.

Man muß daher mit einer wenig öhlichten, und lauter aufgetragenen Farbe gut impastiren, indem die eigentliche Richtung jeder Form sich nach dem ganzen Gemählde gleich anfangs richtet, oder bey dem zweyten Mahl, da man dasselbe wieder übermahlt; denn bey dem Entwerfen und Anlegen hat man an die Hauptmassen und an das Ganze des Gemähldes zu denken: das zweite Mahl aber kann man besondere Aufmerksamkeit auf jeden Theil wenden, indem man aber demohngeachtet darauf Acht hat, daß gleich von Anfang mit matten, zarten und harmonischen Tinten, das ist mit Aschfarbe das ganze Gemählde behandelt werde, um alsdenn zu seiner Zeit, und an seinem Ort die Farben, die heller erscheinen sollen, wachsen zu lassen, sie verstärken und frischer machen zu können. Thut man das Gegentheil, so verfällt man leicht in einem harten Styl. Bey Endigung des Gemähldes kann man Saftfarben gebrauchen, um damit leicht zu retuschiren, und die Schatten der Gegenstände, die dem Gesicht näher sind, zu bedecken. Und dieses wird auch sehr viel beytragen zu bewürken, daß die Schatten wahr (oder natürlich) erscheinen, aus dem Grunde, weil die durchsichtige Farbe die Lichtstrahlen so durchfallen läßt, daß sie nicht auf der Oberfläche bleiben, um auf unsre Augen zurückzufallen, so daß sie also nicht erleuchtet, sondern würklicher Schatten zu seyn scheint, und wenn dieser auch gleich noch so leicht ist.

ist. Auf diese Art wird man zwey Schatten von verschiedener Entfernung unterscheiden können, ob sie gleich den nemlichen Grad von Dunkelheit haben, indem man denjenigen, der unsern Augen am nächsten ist, von Saft und durchsichtiger Farbe macht, den entferntern aber mit undurchsichtigen Farben, welche durch das Aufnehmen des Lichts die Würkung der zwischen den Gegenständen sich befindenden Luft thun. Auch muß erinnert werden, daß man nicht alle Körper mit Saftfarben mahlen dürfe, weil diejenigen, die in der Natur undurchsichtig sind, nicht saftig gemahlet werden können.

Es ist noch übrig, von jeder Farbe insbesondere zu reden, das ist von der Veränderung, die sie vermittelst des Helldunkels erhält. Ich will also mit Weiß anfangen. Weiß bleibt im Licht weiß; denn so wie dieses den weissen Gegenstand, oder das weisse Gewand färbt, so wird es auch das Weisse im Gemählde färben. Die zweite Tinte muß ein wenig Himmelblau seyn, um dadurch zu bewürken, daß das Licht von dem lichten Körper gefärbt erscheine. Bey der dritten Färbung muß ein Aschgrau gebrauchet werden, das mit der Farbe der allgemeinen Zusammenstimmung etwas gefärbt ist, und in den Schatten nach Verhältniß verdunkelt wird; die Widerscheine aber müssen mit der Farbe des verdoppelten Lichts gemacht werden. Man trage also Sorge die Gelegenheit zu vermeiden, wo man die Schatten eines weissen Gewands dunkler machen müsse, als die andere Farbe, die schon ihrer Natur

 nach

nach dunkler ist. Dies ist im allgemeinen; es giebt aber auch Gelegenheiten, wo dies unvermeidlich ist. Was ich von einer weissen Bekleidung gesagt habe, versteht sich auch vom weissen Fleisch, bey welchem man ausserdem immer die Schatten hell und licht halten muß; und so wie die weisse Farbe auf gleiche Art die drey Farben, Gelb, Roth und Himmelblau ausschließt, so müssen auch ihre Schatten den nemlichen Charakter behalten, ohne in eine der benannten Farben abzuweichen, es müßte denn aus offenbarer Ursach eines Widerscheins seyn. Es ist dies eine allgemeine Regel für alle Körper, die gemahlt werden, welche immer in ihren Schatten den nemlichen Charakter behalten müssen, den sie im Licht haben.

Gelb ist die hellste Farbe nach Weiß. Vollkommenes Gelb ist dasjenige, welches weder ins Grüne noch Goldgelbe fällt. Sobald diese Farbe einen Theil des Lichts verliert; so verliert sie auch ihre Schönheit, weil sie an sich leuchtend ist. Im Gegentheil wird sie in dem Widerschein von ihrer eignen Farbe sehr lebhaft, weil sie gern das Licht annimmt, und es stark zurückwirft, indem das Licht sich immer zu dieser Farbe neigt, und sich in seinen Widerscheinen vermehrt. Roth ist die lebhafteste Farbe, und die mittlere zwischen allen. Das vollkommenste Roth ist dasjenige, welches in gleichem Grad von Goldgelb und Violet entfernt ist. Diese Farbe wird sehr leicht bey Lichtern und Schatten verdorben, wenn sie aber mit gelben Licht vermischt wird,

so nimmt sie es leicht auf. Sie ist die Farbe, welche mehr Glanz giebt, und bey Tage stärker heraushebt; bey Nacht aber (wovon ich nachher die Ursachen angeben werde), werden ihre Schatten sehr dunkel, und nehmen mit Schwierigkeit den Widerschein von anderer Farbe an.

Himmelblau ist die dritte Farbe, und fast der letzte Grad des Lichts, weil sie sich der Finsterniß nähert. Ihre Hellungen werden gewöhnlich von der Farbe des Lichts gefleckt. Die zurückfallenden Lichter (oder Widerscheine) von ihrer eigenen Materie, sind schöner als ihre Hellungen, weil das wenige Gelb des Lichts ihnen Annehmlichkeit giebt. Ihre Schatten sind stärker, flecken sich aber sehr leicht und nehmen gern den Widerschein von andern Farben an, den sie aber nicht leicht auf andere Körper zurückwerfen, es sey denn das Licht sehr lebhaft. Schwarz macht in der Mahlerey die Gestalt der Finsterniß; wenn es aber Licht erhält, so färbt es sich leicht mit der Farbe des Lichts, und selbst in den Schatten nimmt es gern die Wiederscheine von anderer Farbe an.

V.

Von der Harmonie.

Die angeführten Farben gebrauchen zu wissen, gehört zu dem Theil der Mahlerey, der gewöhnlich

Harmonie genennt zu werden pflegt, wiewol uneigentlich nach meiner Meynung. Die Harmonie gehört für solche Dinge, die ein Maaß haben, es sey in Absicht der Zeit, der Größe, der Ausdehnung, oder die irgend einer Ausmessung fähig sind, welche Beziehung eines Theils auf den andern verursachen kann *). Um also die Harmonie in den Farben zu finden; würde nöthig seyn, jeder Farbe eine Zahl zu bestimmen und zu geben; und dies würde abstrakt genug und fast unmöglich seyn; denn vorausgesetzt, daß man auch die Grade der Refraktionswinkel, die der Lichtstrahl im Prisma bildet, zählen wollte, so würde dazu ein sehr großes Studium nöthig seyn, das zu gleicher Zeit von der Mahlerey entfernt, und dem Mahler unnütz wäre. Der Mahler muß also bemerken, daß das, was wir Harmonie nennen, es

*) Ohne diese Meinung des R. Mengs bestreiten zu wollen, glaube ich, daß würkliche Harmonie in den Farben Statt finde. Ein Lichtstrahl wird in unserm Gesichtsnerven eine starke, oder schwache Sensation hervorbringen, und ein andrer Strahl wird zur nemlichen Zeit eine andre bewürken können, welche die erstere mildert und mäßigt, so, daß also jede von diesen beyden Sensationen bisweilen blos für sich allein unangenehm seyn wird, indem sie unsre Organe mehr, oder weniger, als nöthig ist, berührt; vereinigt aber werden sie eine angenehme Würkung thun, indem die eine das Uebermaaß oder den Mangel der andern verbessert, so wie zwey entgegengesetzte Töne in einem gewissen Verhältniß dem Gehör das Angenehme verursachen, welches eigentlich Harmonie heißt.

Anmerk. des Herausgebers der Werke des Mengs.

es nicht eigentlich ist, indem wir uns dieser Metapher bedienen, um in unsrer Kunst dasjenige damit zu benennen, was auf Italienisch Accordo, Zusammenstimmung heißt, welche in der Mahlerey die nemliche Würkung hervorbringt, als die Harmonie in der Musik. Vorausgesetzt nun, daß die Harmonie in der Musik die Würkung thut, die man ihr gewöhnlich beylegt, so wird die Annehmlichkeit und Schärfe der Farben von der natürlichen Würkung abhängen, die sie in unsern Augen und Sehnerven verursachen. Die hellern Farben haben mehr Stärke, als die dunkeln, weil ihre lichten Strahlen, indem sie die Gesichtsnerven erschüttern, zum Theil die nemliche Würkung thun, die das gerade Licht dadurch thut, daß es das ganze Innre des Auges mit Licht erfüllt, indem es durch die allzugroße Stärke eine schmerzhafte Empfindung in den Augen verursacht. Die dunkle Farbe thut dieses nicht, weil sie nicht mit der nemlichen Stärke alle Lichtstrahlen zurückwirft. Da also die hellen Farben die geschicktesten sind, um eine Empfindung in unsern Augen hervorzubringen, so müssen sie da gebraucht werden, wo es nöthig ist, daß das Auge des Anschauers stehen bleibe, beobachte und fühle; daß dies der Theil sey, den der Mahler als den vorzüglichsten, und edelsten habe anzeigen wollen. Wenn die Empfindung sanft und angenehm seyn soll, als bey reizenden Gegenständen, so muß das Gesicht des Anschauers so sehr als möglich in dieser Empfindung erhalten werden, und man muß ihm dieselbe angenehm verlieren lassen; das ist, er muß von den Hellen zu den Mittel-

telfarben und nicht zu den dunkeln, sondern von jenen erst zu diesen, und stufenweise zu den noch Dunklern übergehen, ohne jedoch vom Dunklen zu dem Allerdunkelsten überzuspringen. Im Gegentheil, wenn der Gegenstand seiner Natur nach rauh wäre, so müßte die Wahl der Würkungen des Gemähldes eben so seyn, und man würde auf die umgekehrte Art des erstern zu Werk gehen müssen.

Die reinen und glänzenden Farben, die mehr Stärke haben, als die blassen, müssen an den edelsten Stellen des Gemähldes gebraucht werden; und zwar in grösserer oder geringerer Quantität, je nachdem der Gegenstand lebhaft, sanft oder traurig seyn soll. Jede Farbe kann mit Weiß, oder Schwarz gemäßigt werden, indem man sie so aufträgt, daß wenige Theile erleuchtet bleiben, weil in den Schatten jede Farbe abfällt und finster wird. Die rothe Farbe bleibt immer rauh, wenn man sie rein gebraucht, sie sey denn bey einem Sammet saftartig, welches die Rauhigkeit mildert, indem sie die Lichtstrahlen nicht mit solcher Stärke auf die Augen zurückfallen läßt. Ausserdem muß der Mahler bemerken, von welcher Beschaffenheit die Farbe der allgemeinen Zusammenstimmung ist; denn gesetzt, sie sey röthlicht, so kann bey den Figuren der zweyten und dritten Fläche eine rothe Farbe gebraucht werden; die himmelblaue Farbe wird auf die Stellen, welche dem Auge am nächsten sind, gebracht, und so wird man übrigens mit der nemlichen Ueberlegung fortschreiten müssen, im Fall daß die allgemeine Färbung

bung verschieden sey. Doch macht man selten die Harmonie roth, weil diese Farbe am meisten auf alle andre zurückfällt. Unter den gemischten Farben ist Goldgelb die rauheste, indem sie aus einer sehr hellen und einer sehr reinen Farbe besteht. Grün ist die angenehmste, weil sie aus einer sehr hellen und einer sehr dunklen Farbe zusammengesetzt ist, weswegen sie die Augennerven bewegt, aber ohne sie zu ermüden. Violet ist die stärkste unter den gemischten, weil sie aus der reinsten, und aus der finstersten besteht, und daher eine traurige Empfindung macht.

Aus dem, was bisher gesagt worden, kann man sehr leicht abnehmen, auf welche Art man die Farben unendlich verändern, und sie mit Verstand gebrauchen könne. Ich übergehe vieles andre, um nicht zu weitläuftig zu seyn, und sage nur, daß man zur Erleichterung der Art und Weise, wie man in einem Gemählde das Gleichgewicht der Farben nach dem Charakter, den es bekommen soll, ordnen müsse: alles das in Betrachtung ziehen könne, was anfangs von den fünf Arten von Materialien gesagt worden, die wir haben, um alle Gegenstände, die uns die Natur darbietet, auszudrücken, und welche die fünf Farben sind. Unter diesen sind zwey hell, zwey dunkel und eine die mittlere, die ich die reinste genannt habe, weil sie weder zum Licht, noch zur Finsterniß gehört, indem sie beydes auf gleiche Art annimmt und zurückwirft, nämlich Licht und Finsterniß. Dieser Materialien bedient sich der Mahler,

ler, und indem er die einen oder die andern mehr oder weniger gebraucht, drückt er dadurch verschiedene Charaktere durch die verschiedenen Sensationen aus, die sie in unsern Augen hervorbringen. Wenn der Mahler ein Gemählde von bloßer weisser und schwarzer Farbe machte, so würde ein mattes schwaches Ganze herauskommen, weil es einförmig seyn würde; denn sowol Weiß als Schwarz schließen jede andere Farbe aus, das eine im Licht, das andere in der Finsterniß. Wenn sich aber der Mahler dieser beyden verhältnißmäßig zu der Vorstellung, die er faßlich machen will, bedienet, indem er bald die schwärzeste oder die weisseste, bald die Mittelfarbe gebraucht, so wird er ungeachtet der Einförmigkeit des Charakters dieser beyden Farben, doch eine mannigfaltige Sensation hervorbringen. Wenn er die beyden äussersten Farben näher zusammenrückt, so wird das Gemählde stark und rauh; bringt er zwischen die eine und die andere einen großen Zwischenraum von Mitteltinten, so wird es sanfter; und setzt er jeden Grad immer zur Seite des nächsten, und unterscheidet ihn nur so viel, als zum Unterschied der Gegenstände hinreichend ist, so wird ein solches Gemählde ausserordentlich sanft und angenehm; sondert er helle Massen von andern hellen, und dunkele von andern dunkeln ab, so wird es majestätisch und erhaben werden. Kurz indem er die Mittel so zusammenordnet, und sie auf unendliche Weise zusammenmischt, so wird er eine lebhafte, matte, sanfte, rauhe, zarte oder jede andere Sensation, die er dem Anschauer verursachen will, hervor=

hervorbringen können. Wenn man nun hierzu mit eben solcher Ueberlegung noch die Farben hinzufügt, so wird man mit diesen die Bedeutung und die Empfindungen, die hervorgebracht werden sollen, unendlich vermehren können; doch muß man eine mehrmalige Wiederholung der nemlichen Lichter und Schatten von gleicher Stärke und Größe, und das Aeusserste in allen zu vermeiden suchen, und sich immer an die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit halten, indem man sich immer daran erinnert, daß das Helldunkel die Grundlage von dem Theil der Mahlerey sey, welcher gewöhnlich Harmonie heißt, und daß die Farben nichts anders als Töne sind, die die Arten der Körper charakterisiren, weswegen sie in Gleichförmigkeit mit dem allgemeinen Charakter, und mit dem Helldunkel gebraucht werden müssen.

Beym Gebrauch der Farben ist ausserdem ihr Gleichgewicht zu beobachten nothwendig, um die Art und Weise zu finden, wie man sie mit Grazie gebrauchen und gut zusammengesellen könne. Eigentlich zu reden, sind nur drey Farben, Gelb, Roth, Himmelblau, und diese müssen nie für sich allein in einem Gemählde gebraucht werden. Sollte der Fall vorkommen, daß irgend eine davon ganz rein gebraucht werden müßte, so suche man auf irgend eine Art eine andere, die aus zweien zusammengesetzt ist, dahin zu bringen; braucht man z. B. reines Gelb, so gesellt man ihm Violet hinzu, weil dies das Produkt von zusammengemischten Roth und Himmelblau ist; braucht man reines Roth, so fügt man

man aus eben dem Grunde Grün hinzu, das aus Gelb und Himmelblau zusammengemischt ist; die Vereinigung aber von Gelb und Roth, welche die dritte vermischte Farbe ausmacht, läßt sich schwer gut anwenden, weil sie aus oben angeführten Gründen zu lebhaft ist; weswegen man ihr das Himmelblau zugesellen muß. Diese Farben nun, die auf vorher angeführte Weise in größerer oder geringerer Quantität gebraucht werden, dienen dazu, um der Sache, die dargestellt werden soll, den Charakter zu geben; man lasse aber dabey nie aus der Acht, in ein Gemählde nur sehr wenig von reinen und sehr lebhaften Farben zu bringen. Alle Farben können vermittelst Weiß und Schwarz zusammengestimmt werden. Weiß benimmt ihnen die Härte, und macht sie zart; Schwarz macht ihren Glanz matter, und sie düsterer. Diejenigen Farben aber, die aus zweien Grundtheilen zusammengesetzt sind, können mit ein wenig von der dritten Grundfarbe weicher und gedämpfter gemacht werden. Alles dies, was hier gesagt worden, dient nicht nur zur Mahlerey der Gewänder, sondern auch des Fleisches und des Grundes, indem man dabey immer anfangen muß, sich nach dem Hauptttheil zu richten, mit dem alle übrige zusammenstimmen müssen.

VI.

Fortsetzung von der Harmonie und dem Kolorit.

Harmonie in der Mahlerey ist die Würkung, welche den Augen gefällt, so wie die Harmonie in der Musik den Ohren.

In dem vorhergehenden Artikel habe ich von den fünf Farben geredet, und bin darinn von den Grundsätzen des Newton abgegangen, der ihrer sechs bestimmt; denn ich habe es für schicklicher gehalten, nach Grundsätzen zu reden, die ich aus der Erfahrung und durch Ausübung meiner Kunst gesammlet habe; und deswegen sage ich, daß der Haupt- und Grundfarben drey sind, nämlich Gelb, Roth und Himmelblau. Aurorafarb, oder Goldgelb ist aus Gelb und Roth zusammengesetzt; Violet oder Purpur aus Roth und Himmelblau; woraus ich folgere, daß dieses letztere, Tinten aber nicht eigentlich Farben sind.

Weiß und Schwarz ist uns nöthig, um die drey Farben heller oder dunkler zu machen, weil sie sonst zu der mannigfaltigen Zusammensetzung nicht hinlänglich seyn würden, die in einem großen Gemählde nothwendig ist, so wie man auf einem Klavier eine Sonate nicht in einer einzigen Oktave spielen kann. Die weiße und schwarze Farbe dient

also dazu, die Harmonie reizender, oder feierlicher zu machen. Um geradezu die Harmonie eines Gemähldes zu erlangen, ist es nothwendig, daß der Mahler es so einrichte, daß von allen Farben in gleicher Menge da sey, sowol einfache als zusammengesetzte; und die ganze Schwierigkeit, um ein schönes Gemählde von großem Geschmack zu verfertigen, wird darinn bestehen, daß man die Stellen zu finden weiß, wo die besagten Farben hinkommen müssen.

Die allgemeine Harmonie eines Gemähldes muß sich immer nach der allgemeinen Tinte richten, die ihm das Licht giebt. Wenn es z. B. von dem Licht der Sonne erleuchtet wird, so muß die Harmonie im Ton des Lichts gehalten werden, welches gelb ist; denn die Sonne wird alle Dinge, die von ihrem Licht geradezu erleuchtet werden, mit ihrer Farbe färben; Dinge aber, die Widerscheine haben, werden von den Körpern erleuchtet werden, die das Licht von dem ersten lichten Körper bekommen, ihre Farbe wird aber nicht mehr einfach seyn, weil die sich dazwischen befindende Luft schon ganz mit dem ersten Licht gefärbt ist. Auf die nemliche Art müssen die Dinge, die sich stufenweise vermindern, und in der Luft verlieren, sich auch in dem nemlichen Ton verlieren, weil alle Theilchen der dazwischenliegenden Luft die Färbung von der nemlichen Farbe haben. Die Schatten nehmen aus zwey Gründen an der nemlichen Tinte Theil, erstlich, weil es keinen Schatten giebt, der nicht reflex sey, und wenn

er

er es nicht wäre, so würde er vollkommne Finsterniß, d. i. reines Schwarz, und ohne Farbe seyn; zweitens, weil, wenn dies geschehen könnte, diese Finsterniß mehr oder weniger von dem allgemeinen Ton annehmen müßte, indem die Luft, die darüber geht, oder besser zu reden, die zwischen den Augen und dem Gegenstande, den man sieht, hindurchgeht, eine Art von Hülle oder Decke des Tons der allgemeinen Harmonie machen wird. Eben so, wenn ein Gemählde Gegenstände vorstellen soll, die von dem Tag ohne Sonne beleuchtet sind, oder von dem Licht der reinen Luft eines Fensters gegen Norden, wird die Harmonie himmelblau seyn, und es müssen die nemlichen vorher angegebenen Regeln befolgt werden: und so muß man auch bey den andern Lichtern zu Werk gehen, es sey von Morgen oder von Abend. Bey aller Harmonie aber ist es nothwendig genau zu bemerken, welche Farben dem Ton der Harmonie am meisten entgegengesetzt sind, um solche Farben in das Vorderste des Gemähldes zu bringen, damit sie auf diese Art mehr voraus, und abgesonderter erscheinen; doch versteht sich's, daß man sie wegen ihren stufenweisen Abfall mit andern vereinigt, so wie ich schon vorher gesagt habe; und so muß auch die Farbe, die am meisten Zusammenstimmung mit der allgemeinen Harmonie hat, in die hinterste Fläche gebracht werden, weil sie sich von selbst in dem Ganzen verlieren wird.

Aus diesen Ursachen muß also der Mahler ein besonderes Studium daraus machen, den Werth

und die Beschaffenheit der Farben genau kennen zu lernen. Daraus wird er alsdann einsehen können, daß wenn ich z. B. sage, Gelb sey seiner Natur nach eine lichte Farbe, es eine Folge davon ist, sie dahin zu stellen, wo das Licht nach den Regeln glänzen soll, die ich im folgenden Artikel angeben werde. Das Dunkle ist geschickter vorausgestellt zu werden, als das Licht, deswegen, weil die Luft alle dunkle Körper beleuchtet; und aus dem nemlichen Grunde kann man einsehen, daß der Mahler wenig Luft zwischen seine Augen und den vorgestellten Gegenstand gebracht haben muß; welches sich nicht so deutlich bey hellen Dingen beweisen läßt, weil die ganze Hellung, die in das Gemählde kommt, in Vergleichung mit dem natürlichen Licht noch immer schwach erscheinen wird. Es haben deswegen geschickte Meister immer in dem vordern Theil ihrer Gemählde ein dunkle Masse auf der ersten Fläche angebracht.

Roth ist die lebhafteste, aber zu gleicher Zeit auch die am wenigsten feine Farbe, weil sie ihrer Natur nach keine Verbindung weder mit dem Licht, noch mit der Finsterniß hat. Doch läßt sie beydes zu, indem sie aber von ihrer Reinigkeit verliert, wie ich vorher gesagt habe. Man muß sie also dahin stellen, wo die glänzendsten und am meisten hervortretenden Theile hinkommen müssen, weil sie ihrer Natur nach nicht weit zurückgestellt werden kann, ohne mit Violet oder Goldgelb vermischt zu werden. Wenn man sie an den lichten Theil des Gemähldes brin-

bringen wollte, so könnte es geschehen, ohne sie mit Weiß zu vermischen, weil sie sonst immer undurchsichtig, rauh und gemein bleiben wird.

Himmelblau ist eine ihrer Natur nach undurchsichtige Farbe, und muß in dunkle Stellen der Zusammensetzung gebracht werden. Alsdenn muß man sich aber hüten, sie mit Weiß zu vermischen, welches immer eine Luftfarbe hervorbringen würde, die anstatt herauszuheben, mehr zurückziehen, und ihr die Stärke ihrer Eigenschaft verlieren lassen würde.

Goldgelb kann aus eben diesen Ursachen an lichten, und hervortretenden Stellen gebraucht werden.

Grün ist die sanfteste Farbe, weil sie aus einer lichten, und einer finstern zusammengesetzt ist; und deswegen macht sie eine sehr angenehme Mittelfarbe.

Die beyden äussersten Farben, d. i. Weiß und Schwarz werden auf die nemliche Art gebraucht, weil sie alle Farben vernichten, indem sie keine eigne haben; und aus diesem Grunde können sie dem verständigen Künstler zur Zusammenstimmung der entgegengesetztesten Farben dienen. Ich könnte hierüber viele Beyspiele anführen, will aber nur zwey der vornehmsten wählen. Rembrand hat mit den Schatten die allerunvereinbarsten Farben

zusammengestimmt, indem er nur eine Stelle dieser Farben erleuchtet ließ, und die eine von den andern absonderte; und wenn die Zusammensetzung ihn nöthigte, sie an einander zu bringen, so beleuchtete er künstlich die eine, und verdunkelte die andere; denn wenn er sie zusammenvereinigt hingestellt hätte, so würde er nichts als Licht und Schatten nach den Regeln des Helldunkels dargestellt haben. Baroccio im Gegentheil hat in seine Gemählde eine liebenswürdige Harmonie gebracht, indem er alle Farben mit Weiß beleuchtete, womit er ihnen alle ihre Lebhaftigkeit benahm; und durch dies Mittel vereinigte er die widerstreitendsten Farben, und bewürkte, daß sein Gemählde ein sehr erhabenes und gut zusammengesetztes Helldunkel machte. Um endlich eine Idee von dem Geschmack dieser beyden Mahler zu geben, so sage ich, daß Rembrand alle seine Gegenstände mahlte, als wenn er sie in einer Höhle gesehen hätte, wo nur ein kleiner Lichtstrahl hineinfiel, um seine Harmonie aufzufrischen, ohne mehr Licht zu geben, als einer der in der Nähe ist, nöthig hat, um die Farben von einander zu unterscheiden. Baroccio im Gegentheil scheint alle seine Geschichten in der freyen Luft, oder in den Wolken gesehen zu geben, wo er zwischen den Lichtern, und Reflexen oder Widerscheinen fast gar keinen Schatten ließ; und durch den Ueberfluß der Hellung allein bildete er ein glänzendes Gemählde.

Ich glaube deswegen, daß verständige Mahler von diesen zweyen Arten von verschiedenem Geschmack

schmack jede an ihrem Orte gebrauchen müssen; allein unter beyden entgegengesetzten scheint Rembrand doch mehr Werth zu haben, als Baroccio; denn der Geschmack von jenen kann in der Natur gefunden werden: des Baroccio Geschmack aber ist nur in der Einbildungskraft; allein jede Sache die man dichtet, muß sich auf die Wahrheit gründen, wie dies der philosophische Dichter sagt:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Dichtungen zum Vergnügen müssen der Wahrheit so nah als möglich kommen.

Ich habe gesagt, daß man mit drey Farben alle Tinten hervorbringt. Die reinen Farben sind von mehr Werth und Lebhaftigkeit, als die gemischten; man muß sie also auf die Stelle bringen, die im Gemählde am sichtbarsten und deutlichsten werden soll, und sich auch hüten, sie in den Grund eines Gemähldes oder einer Gruppe zu bringen. Zwey reine Farben schicken sich selten zusammen; denn so wie jede Schönheit nur eine verborgne Mannigfaltigkeit ist, so wird folglich bey zwey reinen Farben eine dritte erfordert, um sie zu vereinigen, sonst würde Mannigfaltigkeit, aber nicht Vereinigung da seyn. Drey einfache Farben werden auch niemals eine angenehme Würkung thun, doch werden sie weniger unangenehm, als zwey allein seyn. Dies versteht sich im Allgemeinen von Farben, die den nemlichen Grad von Stärke und Reinheit haben; denn ich habe schon vorher gesagt, daß, wenn man eine Sache ganz hell, und die andre ganz dunkel

 mit

mit Weiß und Schwarz macht, dies Helldunkel, aber nie Harmonie hervorbringen wird.

Um also die Farben gut zu verbinden, muß man bemerken, daß von dreyen zwey vermischt werden, um eine Zusammensetzung herauszubringen, und daß die Dritte rein gelassen werden müsse. Auf diese Verfahrungsart wird man Vereinigung und Mannigfaltigkeit bekommen. Sollte es nöthig seyn, zwey allein zu gebrauchen, so vermischt man mit den zweien die dritte. Z. B. Violet und Gelb können immer gut vereinigt werden, wenn auf Violet Himmelblau stark aufgetragen wird. Wenn Roth auf Gelb recht stark aufgetragen wird, so entsteht eine grünlichte Farbe.

Roth und Grün zusammen vereinigt, wird gut von statten gehn; auch Himmelblau und Goldgelb wird sich gut gebrauchen lassen: aber mit der Bemerkung, daß Roth und Gelb zu lebhaft ist, in Vergleichung des Himmelblauen, welches fast dunkel ist. Daher muß man die Lebhaftigkeit des Goldgelben, durch das Gleichgewicht des Schattens von Himmelblau mildern. Aus diesem Grunde wird etwas grünlichtes Himmelblau, und Zinnober, die eine Art von Aurorafarbe machen, zusammen vereinigt, immer sehr gut thun. Und nach diesen Regeln können alle Farben sehr geschickt so verändert werden, daß sie weder rauh noch hart erscheinen. Unter dieser Regel wird nicht nur die Bekleidung begriffen und andere gefärbte

färbte Dinge, sondern auch die Gründe und das Fleisch.

Ich empfehle den Mahlern, vor allen andern immer die Hauptsachen bestimmt zu vollenden, und sich es zu einem Grundsatz zu machen, daß die Regeln dazu dienen müssen, das Schöne der Natur darzulegen, nicht aber das Gegentheil zu thun. Ein Mahler muß die Geschichte des Gegenstandes, den er darstellen will, fleißig lesen und studieren, um zu wissen, welches Licht, welche Zeit, welchen Tag und welche Personen er in seine Scene bringen müsse, und in welchem Jahrhundert die Begebenheit sey; denn es würde freylich sehr unschicklich seyn, einen König in Kleidern zu mahlen, die abgetragen, oder von vermischten Farben nach Harlekinsart sind; so wie es eben auch unschicklich seyn würde, ein junges Mädchen in finstern Kleidern, einen Jüngling mit starken Farben, und einen Held mit Rosenfarb zu machen; die Soldaten und Mörder des Heylandes in französischer Montur mit einem Huth nach preußischer Mode; oder einen Philosophen in schilrichten Kleidern von lebhaften Zeuchen, von Saft und durchsichtigen Farben. Endlich würde es ungeschickt seyn, eine Versammlung oder ein Fest der Götter im nachgeahmten Kolorit des Rembrands zu mahlen, so wie es ebenfalls abgeschmackt seyn würde, den Aeneas in der Unterwelt im Geschmack des Baroccio darzustellen. Denn ein melancholischer Gegenstand muß dem, der ihn ansieht, Traurigkeit einflößen, und folglich darf er nicht aus lebhaften und mun-

muntern Farben bestehen; die Gegensätze müssen mit einfachen und dunkeln Farben gemacht werden; das Licht darf nicht von einem heitern Tage, noch von angenehmer Harmonie seyn; die Hellungen müssen an einer einzigen Stelle konzentrirt werden, und dürfen weder viel noch zerstreut seyn, wie ich anderwärts sagen werde.

VII.

Von der Zusammensetzung.

Die Komposition, Zusammensetzung, hat viele Stücke nöthig. Erstlich muß sich der Mahler die Geschichte wohl vorzustellen wissen, nachdem er sie vielmals gelesen und gut auswendig gelernt hat. Auch darf er nicht mit bloßen auserlesenen Stellen zufrieden seyn, sondern muß die ganze Geschichte studiren, um die Charaktere aller Personen, die er vorzustellen hat, kennen zu lernen. Dies kann aber nicht ohne Untersuchung ihrer ganzen Lebensgeschichte geschehen, um beurtheilen zu können, mit welcher Absicht die Handlung, die vorzustellen ist, unternommen worden sey. Denn auch ein unwürdiger Mensch kann eine gute Handlung thun; der Mahler aber muß demohngeachtet den Charakter durchscheinen lassen, es sey in der Figur, oder in der Physiogno-

sionomie der Person, oder durch Anzeige des Beweggrundes, der sie handeld machte. Auch muß man sich in die Zeit, an den Ort und in die Gebräuche der Völker versetzen, die dargestellt werden, und ihnen die eigenthümliche Kleidung der Nation, und des Jahrhunderts geben, in welchem sie lebten: im Fall, daß man keine Denkmale davon in Büchern finden könne, die sie angeben, so muß man sich bemühen, die Nationen kennen zu lernen, von welchen sie ihre Gebräuche, ihre Gesetze, ihre Waffen hergenommen haben: oder wenigstens die entferntern oder nähern Völker, woher sie die Gebräuche bekommen, als wie die Griechen von den Aegyptiern, oder die Römer von den Griechen rc.; und deswegen muß man auch die Schriftsteller lesen, die von ihren Hauptleidenschaften handeln, um sich einen richtigen Begriff von den Personen zu machen. Man kann auch in einigen Gelegenheiten aus den gegenwärtigen Gebräuchen Nutzen ziehen, weil die Nationen im allgemeinen im Grund der menschlichen Natur übereinkommen, und selten gänzlich unterschieden sind, wenn man die jetzigen Gebräuche mit den alten zusammenhält, die sich wenig von ihnen entfernen. Ausserdem muß das besondere Land angegeben werden, entweder durch die Bäume, oder durch das Klima, oder durch die Flüsse, oder durch das Meer, oder durch Gebäude von der eigenthümlichen Bauart, oder durch dessen besondern Geschmack in den Künsten. Denn es würde Verkehrtheit, und Unsinn seyn, den Apollo des Belvedere in ein Babylonisches Gebäude zu stellen, oder eine neuere

Figur

Figur in die Märtyrer Geschichte eines Heiligen von tausend Jahren vorher zu bringen.

Auch muß man seine Gedanken auf die besondere Lage richten, um sich das Licht des Orts vorzustellen, so wie es dem Gegenstande zukommt, und das Hausgeräth, und die innre Architektur so einrichten, daß sie dem nemlichen Gegenstand angemessen sey; überhaupt aber muß man bedenken, daß die Welt zur Zeit des Kain oder Enoch nicht ganz die nemliche war, als zur unsrigen, daß man damals nicht mit zusammengesetzten Säulenordnungen baute, und daß die Zierrathen und der Luxus damals nicht in Gebrauch waren. Endlich muß man auch wissen, in welchen Jahrhunderten die Künste und Wissenschaften erfunden, oder wenn sie in einem Lande eingeführt worden sind; wenn sie geblühet und die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht, und wenn sie angefangen haben, in Verfall zu kommen, bis sie endlich in die Barbarey versunken sind.

Es bleibt mir jetzt nur noch übrig, geradezu von den Regeln der Komposition der Figur zu reden. Die Regeln aber, welche bey jeder Figur zu beobachten sind, sind hauptsächlich: der **Kontrast**, oder der Gegensatz der Glieder, der Ausdruck, der **Wohlstand**, **Eigenschaft**, und Alter der Personen.

Der **Kontrast**, oder Gegensatz der Glieder besteht darinn, daß wenn man einen Arm hervortreten

treten lassen will, man das Bein von der nemlichen Seite zurücktreten lassen muß; auch der andre Arm muß zurückgehen, unterdessen daß das Bein von dieser Seite hervortritt. Beide Arme dürfen nicht auf gleiche Weise hervorgehen, weil man die beiden Beine nicht zurücktreten lassen kann, ohne die Figur fallend zu machen. Der Kopf muß sich auf der Seite neigen, wo der Arm erhoben ist, und sich auf der Seite umdrehen, wo die Hand am meisten hervorgeht.

Kein Glied muß einen rechten Winkel machen, und zwey Glieder dürfen niemals unter sich parallel seyn. Eine Hand darf niemals der andern ganz gerade begegnen, und kein äusserster Theil in senkrechter, oder horizontaler Linie mit dem andern seyn; noch auch ein Fuß und zwey Hände, oder die Füße, und eine Hand sich so begegnen, daß sie eine gerade Linie machen; denn dies würde ein großer Fehler seyn.

Die Gruppe ist eine Vereinigung vieler Figuren, welche unter sich verbunden werden müssen. Man kann sie aus ungeraden Zahlen, als 3. 5. 7. 2c. zusammensetzen. Unter allen geraden Zahlen, aber sind diejenigen, welche aus geraden zusammengesetzt werden, die erträglichsten; die geraden doppelten aber können niemals mit Grazie gebraucht werden. Von der ersten Reihe sind zum Beyspiel 6. 10. 14. 2c. von der zweiten 4. 8. 12. 2c. Jede Gruppe muß eine Pyramide bilden, und zu gleicher Zeit

muß

muß sie so viel, als möglich ist, in ihrem Relief (Erhabenheit) von runder Form seyn. Die größern Massen müssen in die Mitte der Gruppe kommen, indem man immer Sorge trägt, die kleinen Theile an den Rand zu bringen, um dadurch die Gruppen angenehmer und leichter zu machen. Auch muß man Acht haben, daß man der Stellung der Gruppe die verhältnißmäßige Tiefe gebe, das ist, nicht die Figuren nach der Reihe stelle, damit durch die Mannigfaltigkeit der Größe der Formen, der Spiele und Zufälligkeiten des Helldunkels, die sich immer in dergleichen Fällen begegnen, ein zufälliges Ansehen bewürkt werde. Auf gleiche Art hat man, wie ich schon vorher gesagt, darauf zu sehen, daß nicht viele äusserste Theile in geraden horizontalen, senkrechten oder schiefen Linien da seyn; daß kein Kopf dem andern horizontal oder senkrecht begegne; daß kein äusserster Theil, als Kopf, Hände, Füße, eine reguläre Figur, als Dreyeck, Viereck, Fünfeck rc. mache; daß nie zwey Glieder eine gleiche Entfernung unter sich haben; noch zwey Glieder, zwey Arme, zwey Beine der nemlichen Figur in gleicher Verkürzung, und endlich daß kein Glied wiederholt sey. Zeigt sich die äussere Seite der rechten Hand, so muß man an der linken die innere Seite sehen lassen, und immer Sorge tragen, die schönsten Theile zu zeigen, dergleichen im allgemeinen alle Gelenke sind, als der Hals, die Schulter, der Ellbogen, der Puls, die Seite, die Knie, die Schienbeine, der Rücken, die Brust. Diese Theile sind aus zwey verschiedenen Gründen schön, weil man an

an den äussersten Theilen vielen Ausdruck und Wissenschaft zeigen kann, und weil die andern als der Rücken und die Brust des Menschen, die größten und die schönsten sind, um eine große Masse von der nemlichen gefälligen Farbe als das Fleisch ist, in eine Gruppe zu vereinigen, um den Augen sowol in der Hellung, als im Dunkel eine angenehme Ruhe geben zu können. Bey den weiblichen Figuren ist jeder nackte Theil sehr angenehm zu sehen, sowol von vornen als von hinten, diejenigen ausgenommen, die der Wohlstand verhüllt haben will. Doch muß man wissen, daß durch kunstreiche Verhüllung einiger Theile die Schönheit und Grazie vermehrt wird; denn es ist ausgemacht, daß eine nicht ganz entblößte Brust viel schöner erscheint; und das nemliche ist auch bey andern Theilen, die verdeckt mehr Reiz haben, als wenn man sie ganz blos sähe. Wer daher Nuditäten macht, die über alle Ehrbarkeit entblößt sind, erregt bey dem Anschauer nur geile Lust, ohne sich Ehre dadurch zu erwerben; denn die Kunst hängt nicht von solchen Dingen ab. Es sind zwey Ursachen, warum in der Mahlerey nackte weibliche Figuren besser gefallen, als männliche. Die erste ist, weil ihr Kolorit gefälliger ist, und das Helldunkel runder erscheint, folglich auch die Massen reizender sind; und aus diesem Grunde wird ein schöner Jüngling allemal besser ins Auge fallen, als ein starker Mann. Die zweite ist, weil wir gemahlte nackte weibliche Personen leichter sehen können, als natürliche; daher sie uns weit idealischer erscheinen, als die Körper der männlichen, die wir

sehen

sehen können, wenn wir wollen. Es giebt auch noch eine dritte Ursache, die jeder errathen wird.

Sollte es nöthig seyn, mehrere Gruppen in Verbindung zu bringen, so beobachte man die nemliche Regel, die ich für eine Gruppe von ungerader Zahl der Figuren gegeben habe: man stelle nemlich eine ungerade Zahl von Gruppen in das Gemählde; im Fall aber, daß diese Zahl von Gruppen oder Pyramiden nicht Platz finden sollte, weil das Gemählde nicht groß genug ist, so kann man eine ganze Gruppe machen, und zwey halbe auf die Seiten stellen, indem man Sorge trägt, das vorgeschriebene Gesetz in Absicht der Tiefe und Zahl der Figuren zu beobachten. Die Hauptfigur muß immer in der mittlern Gruppe seyn, und wenn mehrere Figuren gleich vorzüglich sind, so muß man sie alle nah an die Mitte zu bringen suchen, und immer in die zweyte Fläche, nie in die erste, damit man sie von den andern Gegenständen umgebend, sehen und machen könne, daß sie sich unter diesen durch Hülfe des Helldunkels und der Perspektiv auszeichne. Auch muß die Zusammensetzung im Allgemeinen immer einen halben Zirkel machen, er sey aus oder eingebogen (konkav, oder konvex) weil man auf beyde Arten das Hauptsächlichste und Glänzendste bequem in die Mitte setzen kann.

Ausserdem muß man im Allgemeinen auf die Mannigfaltigkeit Rücksicht nehmen, das ist, darauf, daß man alle die schönsten Theile des Stücks im Gan-

Ganzen, und in den Figuren sichtbar mache, doch ohne in den Fehler zu fallen, daß man immer nur gewisse Theile zeigt, und andre bedeckt. Die Mannigfaltigkeit ist eine sehr wesentliche Sache, und um sie zu erreichen, muß man darauf Acht haben, daß man alle die schönsten Theile des ganzen Stücks, und einer jeden Figur insbesondere sichtbar mache, aber ohne in den entgegengesetzten Fehler zu fallen. Wenn es geschehen kann, so muß man in die Zusammensetzung Personen von beyderley Geschlecht und von jedem Alter bringen; denn dies wird eine angenehme Mannigfaltigkeit im Ausdruck und in der Handlung hervorbringen. Ausserdem muß man Sorge tragen, daß Symmetrie und Gleichgewicht zwischen dem einen Theil des Gemähldes und dem andern sey, doch ohne daß ein Gewicht über oder gegen das andere in horizontaler, oder perpendikularer Linie gesetzt werde.

VIII.

Von der Grazie.

Grazie läßt sich fast unmöglich beschreiben; ich werde deswegen nur in sofern von derselben reden, als ich ihre Würkungen beschreibe, die sie in der Kunst hervorbringt. Gewiß ist es, daß sie weder in den Farben, noch in den Formen, noch im Helldunkel

so besteht, daß sie jedes dieser Stücke abgesondert einnimmt; doch ist sie in allen diesen Stücken zusammenvereinigt auf die Art, daß wenn etwas davon fehlt, nicht mehr Grazie vorhanden ist. Viele verwechseln sie mit der Schönheit, da diese nur ein Theil davon ist, der in den Formen seinen Sitz hat. Andere setzen sie mit gleichen Irrthum in die Harmonie, welche nur mit den Farben Verbindung hat, und das letzte Stück ist, weil sie erst das Helldunkel braucht, um sich sichtbar zu machen. Doch hat die Grazie auch im Helldunkel ihren Sitz, weil es die Sache desselben ist, die Ründung und das Erhobene der Dinge zu zeigen. Demohngeachtet erkennen wir, daß man ohne diese drey Stücke in dem Gemählde keine Grazie erlangen kann, und noch viel weniger ohne die Mannigfaltigkeit. Daher sehen wir, daß so schön auch eine Sache ist, sie doch wenn sie allein ist, keine Grazie haben kann; weswegen die Schönheit eine der Grazie untergeordnete Eigenschaft ist.

Es ist also die Grazie nach meiner Vorstellung, von zwey Arten, eine natürliche und einfache, und eine zusammengesetzte. Die von der ersten Art kann in allen Dingen gefunden werden, und gränzt mit der Schönheit zusammen; die andre entsteht aus der Vereinigung mannigfaltiger Dinge, welche die Grazie der ersten Art an sich haben, und durch besagte Vereinigung eine dritte Sache bilden, die weder Schönheit noch Harmonie ist, und die uns bezaubert, indem sie alle

alle andre Stücke blos in zufällige verwandelt.

Ich sage weiter nichts von ihrem Wesen, und gehe weiter zu erklären, wie sie der Mahler erlangen kann. Alle Dinge die gemahlt werden können, haben Form, Farbe und folglich auch Helldunkel, Licht und Schatten. Um sie also mit Grazie darzustellen, ist es nöthig, jedem von diesen Stücken viele Mannigfaltigkeit an sich selbst zu geben, und dadurch wird man Grazie erlangen; doch muß man dabey darauf sehen, daß man nicht gleiche Mannigfaltigkeit in jedes dieser Stücke bringe, denn alsdenn würde sie aufhören, wahre Mannigfaltigkeit zu seyn, und es würde der Grund zur Grazie fehlen.

Dies kann durch den Entwurf eines einfachen Kontorns, oder eines einfachen Buchstabens bewiesen werden; denn wenn man ihm Mannigfaltigkeit in Stärke und Feinheit giebt, so wird er eine Grazie bekommen können, die er nicht in seiner Form hat, wie man dies sehen kann, wenn man ihn von schöner Form, aber mit an Stärke und Dicke gleichen Linien zeichnet. Folglich besteht die Grazie hauptsächlich in der Mannigfaltigkeit.

Aus eben diesem Grunde der Mannigfaltigkeit geben uns auch neue Dinge Vergnügen, die uns daher dadurch, daß sie uns gewohnt werden, nicht mehr so sehr ergötzen, indem sie das Verdienst der Mannigfaltigkeit verlieren; und aus eben der Ursach

sind alte Leute weniger empfindlich für das Vergnügen der Neuheit, weil sie schon so viel gesehen haben, daß sie gar nicht mehr, oder doch sehr selten Mannigfaltigkeit finden.

Um also Grazie in das Gemählde zu bringen, und vermittelst derselben unsre Sinne zu reizen, muß den Augen Mannigfaltigkeit dargestellt werden. Denn auf diese Art wird man dem Anschauer das Vergnügen der Neuheit geben, indem man ihm eine Sache durch die andre vergessend macht, ihm den Eckel benimmt, der von dem Anhaltenden herkommt, und ihm das Merkwürdigste bey der Mannigfaltigkeit selbst bemerken läßt; so wie wir dies bey einem Blumenstraus wahrnehmen, indem eine Rose z. B. sich unter vielen andern kleinen Blumen auszeichnet, die in einem Augenblick das Große vergessend machen, so daß der Blick immer von einen Gegenstand auf den andern geht, indem er immer Neuheit durch die Mannigfaltigkeit verschiedener Dinge genießt, von welchen jedes seine natürliche Grazie an sich hat.

IX.

Von der Grazie im Kontorn.

Die Grazie des Kontorns besteht in dem, was wir Eleganz nennen, welche nichts anders ist, als

als die Leichtigkeit vereinigt mit der Mannigfaltigkeit der Formen. Eleganz kann auch da gefunden werden, wo keine Korrektheit ist; denn diese kommt mit der Schönheit überein, und jene mit der Grazie. Um dies zu erläutern, werde ich das Beyspiel der drey berühmten Mahler, des Correggio, Caravaggio und Rubens anführen, welche in gleichem Grad von der strengen Schönheit, oder wenigstens von der Korrektheit entfernt, in Absicht der Grazie aber und Eleganz unendlich verschieden sind. Caravaggio hatte weder Mannigfaltigkeit noch Korrektheit, und daher ist seine Zeichnung nicht viel werth. Rubens war ohne Schönheit und ohne alle Korrektheit, hatte aber mehr Mannigfaltigkeit, als der erstere, weswegen er erträglicher ist. Correggio besaß ungeachtet einiges Mangels an Korrektheit, solche Mannigfaltigkeit, Eleganz und Grazie, daß er jenen Mangel vergessend macht; und mit diesen Vortheilen hat er einen besondern Geschmack der Zeichnung hervorgebracht, welcher der edelste und schönste seyn würde, wenn er nicht den Fehler einiger Einförmigkeit hätte; und dies war es, was die Caracci noch mehr annahmen.

Es muß also in der Zeichnung die Eleganz von der Grazie unterschieden werden, weil diese eben in der Vereinigung der Eleganz mit der Mannigfaltigkeit besteht, und wenn eines von diesen zwey Stücken fehlt, es sey welches es wolle, nicht mehr Grazie genennt werden kann. Die Eleganz besteht in der Vermeidung alles äussersten oder entgegengesetz-

ten in den Formen, und in einem gewissen Gleichgewicht zwischen den konkaven und konvexen Kontornen. Rubens mißbrauchte die konvexen linien, welche die Formen schwer und gemein machen. Correggio im Gegentheil vereinigte die konvexen und konkaven Kontorne in solchem Verhältniß, daß er die größte Eleganz und leichtigkeit erreichte. Caracci wuste in der Nachahmung davon dieses Gleichgewicht nicht beyzubehalten, und verfiel zusehr ins Konvexe.

Alle diese Bemerkungen können bey den alten Statuen gemacht werden. Ohne aus dem Pallast Farnese herauszugehen, darf man nur den verschiedenen Geschmack bemerken, der zwischen dem berühmten Herkules des Glykon, und zwischen den ihm zur Seite; zwischen den originalen Theilen des erstern, und denjenigen ist, die neuerlich wieder an ihm ergäntzt worden sind. Eben diese Bemerkung kann man bey der Flora des nemlichen Pallasts, und bey dem Commodus machen, dem alle Eleganz fehlt. Der Herkules, welcher im hohen Geschmack ist, erscheint ungeachtet seiner Größe und Stärke, von weiten ausserordentlich leicht, und die andern Statuen, wiewol sie weniger groß und stark sind, scheinen schwer und gemein. Auch kann die nemliche Bemerkung wiederholt werden, wenn man die übrigen Statuen vom ersten Rang, den Apollo, Laokoon rc. betrachtet; man wird da den Unterschied zwischen dem Griechischen und denjenigen Geschmack finden, welcher der Römische heißt, bey dem

man

man immer eine Art von Härte, und einen Mangel der Eleganz findet.

Wenn Dominichino diesen Theil der Kunst in seiner Gewalt gehabt hätte, so würde er ganz vortreflich seyn; allein der Mangel der Eleganz ist ihm zu großen Nachtheil. Raphael würde im höchsten Grad elegant geworden seyn, wenn er sich ein wenig geründeter gehalten hätte, d. i. wenn er in einigen Theilen seine geraden Linien nicht zu sehr verlängert hätte. Doch war er vorzüglich in dem Verhältniß der Mannigfaltigkeit der Linien, und ohne jene Unvollkommenheit würde er den Alten vom ersten Rang beygekommen seyn. Eben daher kommt es auch, daß er in den zärtlichen Figuren von Mädchen und Kindern weniger glücklich war, im Gegentheil aber ganz bewundernswürdig im Ausdruck der nervigten Natur der Alten, der Philosophen, der Apostel rc. wenn er aber Grazie zeigen wollte, so verfiel er ins runde und platte. Michelangelo darf bey dem Artikel von der Eleganz nicht angeführt werden, weil er sie nicht genug kannte; und da diejenigen, die ihn nachahmen wollten, in diesem Stück noch fehlerhafter sind als er, so ist es unnöthig, von ihnen Meldung zu thun. Man muß es zur allgemeinen Regel annehmen, daß ohne Mannigfaltigkeit keine Eleganz seyn kann; und wiewol mancher gut ründet, so wird er doch diesen Zweck nie erreichen, wenn er nicht seine Rundungen mit den übrigen Formen in das Gleichgewicht bringt, welches der Hauptfehler des Rubens war. Ueberhaupt zerstört

stört jede Form, die zu oft wiederholt wird, die Eleganz; und im Gegentheil erreicht man diese, wenn man mit den Formen abwechselt, ehe sie vollkommen vollendet werden; denn wenn dies schon geschehen ist, so würde man zwar Mannigfaltigkeit, aber nicht Eleganz hervorbringen. Wenn man daher z. B. eine runde Form machen soll, so muß man, ehe der halbe Zirkel vollendet wird, die krumme Linie ein wenig biegen, und sie mit einem stumpfen Winkel endigen. In der Natur, die dem Mahler zum Muster dient, ist nichts vollkommen rund, noch viereckt, sondern alles ist beständige Abwechselung der Figuren. Die übrigen Umstände, die mit dem Kontorn übereinkommen, gehören zur Zusammensetzung, und werden in diesem Abschnitt angegeben werden.

X.

Von der Grazie im Helldunkel.

Da wir die Grazie in der eleganten Mannigfaltigkeit gesetzt haben, so wollen wir nun auch sehen, wie sie in dem Helldunkel zu suchen sey. Es ist gesagt worden, daß auch im Helldunkel die Massen von Licht und Schatten von verschiedener Stärke und Größe seyn müssen. Macht man sie auf diese Art, so werden sie Mannigfaltigkeit und folglich auch

auch Grazie hervorbringen müssen. Wir wollen etwas umständlicher davon reden.

Man trage Sorge, ein Hauptlicht zu wählen, und es an den Ort zu stellen, den man sichtbarer und glänzender machen will; habe auch darauf Acht, daß in dem ganzen Gemählde kein anderes ähnliches Licht von gleicher Stärke sey. Thut man nun das nemliche auch mit den Schatten, so wird man viel Grazie in dem ganzen Gemählde erhalten.

Ist dies geschehen, so müssen die Mitteltinten in verschiedenen Graden so vertheilt werden, daß sie dazu dienen, die genannten zwey grössern entgegengesetzten Massen glänzender zu machen. Man sey hier aufmerksam, sich nicht von einem gewissen falschen glänzenden Helldunkel blenden zu lassen, welches schon viele Mahler betrogen hat, weil es den Dingen viele Erhabenheit und Stärke giebt, das ist, starke Gegensätze macht, indem es zwey äusserste Dinge, dergleichen die gröste Hellung und das gröste Dunkel ist, mit einander verbindet. Dies zernichtet alle Grazie und die Würkung der Mitteltinten; und was noch mehr ist, so macht es, daß selbst das Kolorit die Grazie verliert. Denn die beyden entgegengesetzten, Weiß und Schwarz, sind, wie ich schon gesagt habe, keine wahre Farben; und um einem Gemählde Grazie zu geben, müssen alle Dinge, die darinn sind, mehr oder weniger sichtbar seyn, damit eine vollkommne Mannigfaltigkeit entstehe, worinnen die Grazie besteht. Dies kann

aber ohne große Aufmerksamkeit bey der (stufenweisen Verminderung) Degradation der Hellungen und des Dunkeln nicht erreicht werden.

Auch hat man den Werth der Farben zu beobachten, wie im Artikel vom Kolorit gesagt worden ist; denn da jede Hellung weit angenehmer ist, als das Dunkel, so muß man die Grazie einer Miene oder hellen Bekleidung nicht dadurch vernichten, daß man ein starkes Dunkel entgegensetzt, in der Absicht, jenem mehr Stärke zu geben; so wie dies gewöhnlich so viele Mahler thun, und auch Guercino gethan hat. Man muß also jedem Dinge seinen Charakter und eigentlichen Werth ertheilen, und sogar bis auf das helle Fleisch immer übereinstimmende Schatten geben, zum Grund aber noch mehr abfallende Dinge nehmen, indem man so die Vereinigung und Mannigfaltigkeit erhält; denn es würde lächerlich seyn, ein weisses Gewand mit ganz schwarzen Schatten zu machen, da diese Farbe weder ihre Natur, noch ihr eignes Helle und Dunkle verändern kann.

Der erste Grund, warum helle Dinge uns gefallen, kommt von der Natur selbst. Das Helle gleicht dem Licht, welches uns zu vielen dient. Daher sind die Mahler, welche in ihren Arbeiten düster sind, es auch in ihren Ideen und in ihrem Charakter, weil dies alles im Temperament ist.

Man muß daher den Gemählden alle mögliche Munterkeit geben; und erfordert es die Nothwendig-

digkeit einen melancholischen Gegenstand in freier Luft vorzustellen, so habe man darauf Acht, das Licht sehr von der Seite kommen zu lassen, damit es vielen Schatten hervorbringe.

Ueberhaupt kann man ohne Ausdruck keine Eigenschaft der Natur erhalten, und ohne diese keine Schönheit, ohne Schönheit aber giebt es keine Grazie. Zeichnet man daher z. B. ein Frauenzimmer, wie eine Mannsperson, sie sey auch noch so schön, so wird jenes nicht die Eigenschaft der Natur, noch die dem Gegenstand zukommende Schönheit und Grazie haben.

XI.

Von der Grazie in der Zusammensetzung.

Ich habe mehrmals gesagt, daß in allen Theilen die Mannigfaltigkeit die Grazie bildet; jetzo will ich erklären, wie man diese Mannigfaltigkeit in der Zusammensetzung erlangt. Es ist also zu bemerken, daß die Mannigfaltigkeit in Vereinigung mit den übrigen Stücken seyn muß, von welchen ich gesagt habe, daß sie zur guten Zusammensetzung nothwendig sind; und es muß besonders auf diejenigen Rücksicht genommen werden, bey welchen die Mannigfal-

nigfaltigkeit kein Hinderniß findet; denn die Mahlerey ist sehr frey, und man kann aus allen Dingen Nutzen ziehen. Der ganze Fehler so vieler Mahler, die nicht mit dem Geschmack Ueberlegung verbinden können, kommt daher, daß sie mehr Fleiß auf das Zufällige wenden, als auf die Hauptsachen. Um dies zu vermeiden, muß man darauf aufmerksam seyn, immer vor allen andern Dingen die Hauptfigur anzulegen, und ihr alle das Edle und Eigenthümliche zu geben, das ihr Charakter erfodert. Von da geht man weiter, die Hauptfigur jeder Gruppe anzuordnen, und sogleich jede andre Figur insbesondere; indem man aber immer darauf Acht hat, keine Sache anzufangen, so lange noch eine andere hauptsächlichere übrig ist. Auf diese Art zu verfahren macht man den Geist geschickt, alle Theile mit Unterscheidung zu fassen, und man bemerkt leicht, wenn man in einen Fehler, oder in Wiederholung verfallen ist. Ist jenes geschehen, so untersuche man das Ganze und sehe, ob alle für die Zusammensetzung festgesetzten Regeln dabey beobachtet worden sind; alsdenn wird man gewiß die nöthigen Eigenschaften der Natur, und die Mannigfaltigkeit darinn enthalten finden, weil alle Stücke von einander abhängen.

In jedem Gemählde muß man so viel als möglich Sorge tragen, jede Art von Alter, von Geschlecht und von Stand, und die verschiedenen Eindrücke hineinzubringen, welche die äussern Dinge da verursachen können. Auf diese Art wird man die Eigen=

genschaft der Natur, und mit derselben die Mannigfaltigkeit, Schönheit und endlich Grazie erhalten. Fügt man noch diesen für jede Figur die Kleidung hinzu, die mit ihrem Stand, Geschlecht und Alter übereinkommt, so, daß man dabey die Regeln des Helldunkels, der Zeichnung ꝛc. beobachtet, so wird man in dem Gemählde eine bewundernswürdige Mannigfaltigkeit von besondern Schönheiten bekommen, deren Vereinigung das schönste Schauspiel und die vollkommenste Grazie in sich fassen wird.

In Absicht des Eigenthümlichen der Natur muß man bemerken: daß wenn irgend ein Gegenstand gemahlt werden muß, der an sich keine Grazie hat, es nothwendig ist, diese ihm dadurch zu geben, daß man diejenigen Theile, die an ihm dazu am bequemsten sind, schöner und sichtbarer mache. Es giebt z. B. nichts häßlichers unter den menschlichen Figuren, als die Satyren, Faunen, Centauren und Tritonen, und demohngeachtet kann man ihnen Schönheit und Grazie geben, indem man das Eigenthümliche ihrer Naturen studiert. In den menschlichen Theilen eines Centauren, kann man die Stärke eines Pferdes zeigen, indem man das Gebein stärker einzeln darstellt, als bey einem Menschen. Bey einem Satyr kann man die Trockenheit seiner Bocksnatur sichtbar machen; bey einem Triton, die Leichtigkeit, und Feinheit seiner Haut, sein zähes, schleimichtes Wesen, und an den Muskeln den Mangel der warmen Substanz, die von dem Blut herkommt, und in blutreichen Thieren die Adern und das

Fleisch

Fleisch aufschwellt. Das nemliche versteht sich auch von allen andern Dingen, bey welchen man die Eigenschaften der Natur beobachten muß, und dadurch Vereinigung der Mannigfaltigkeit erreichen wird, woher die Grazie entsteht.

XII.

Von den Proportionen oder Verhältnissen des menschlichen Körpers.

Es giebt ausserordentlich viele Beschreibungen und Angaben der Proportionen des menschlichen Körpers, aber kaum eine stimmt mit der andern überein. Diejenigen, welche ich gesehen habe, sind eben nicht sehr deutlich, und ich glaube nicht, daß sie den Mahlern einen richtigen Begriff geben können. Ausserdem haben einige Schriftsteller die zufälligen Verbindungen, die eine einförmige Proportion in den Figuren hervorbringen könnten, allzusehr eingeschränkt. Andere, unter welchen Albrecht Dürer ist, haben eine große Menge und Verschiedenheit von Proportionen angegeben; allein diese dienen zu nichts, als etwa nur für den, welcher jenes seinen Geschmack nachahmen will. Ich will also auch über diese Materie etwas sagen, was für jeden Geschmack brauchbar seyn kann, indem ich die Natur und Kunst dabey zum Grund lege.

Ge-

Gewöhnlich theilt man die Figur in eine bestimmte Zahl von Köpfen oder Gesichtern ein; allein diese Methode ist nur für Bildhauer brauchbar, nicht aber für Mahler, welche niemals die richtige Größe der Köpfe sehen, weil die Perspektiv wenigstens ein Drittheil des vierten obern Theils davon verbirgt; und kann die Breite der Glieder nicht mit solcher Genauigkeit gemessen werden, als sie die Bildhauer messen, weil sie auf der ebnen Oberfläche mager und schmal erscheinen würden, in Vergleichung dessen, wie sie sich im Perspektiv zeigen. Denn da wir alle Dinge mit zwey Augen sehen, so erscheint uns auch ihr Kontorn größer, als der rechte Durchmesser. Und dies erfolgt in der Natur, so wie bey den Statuen, aber nicht so in der Mahlerey. Dieses beobachteten auch die Alten daher sehen wir, daß die Glieder in den Basreliefs dicker sind, als an den Statuen; ich meine die schönen Basreliefs verglichen mit den gleichzeitigen Statuen.

Der Mahler muß unendlich mehr Mannigfaltigkeit gebrauchen, als der Bildhauer, und folglich hat er weniger Zwang. Raphael, der in gewissem Verstande uns nur den Geschmack der Alten des zweiten Rangs vervielfältigte, indem er ihn mit einer gewissen Wahrheit vereinigte, welche die Bildhauerey nicht hat, bediente sich, es sey nach Regeln oder aus Geschmack, jeder Art von Proportion, ohne sich für die eine oder andere bestimmen zu können, und ich kenne eine Figur von ihm, die wenig mehr, als sechs und einen halben Kopf hält; eine

eine Proportion, die bey keinem andern als den Raphael zu dulden seyn würde.

Der Bau des menschlichen Körpers hat eine solche Symmetrie, daß sie zugleich die Idee von seiner Bewegung giebt. Und diese Uebereinstimmung der Glieder ist es, die man zu beobachten hat, um die Würkung hervorzubringen, welche Korrektheit der Zeichnung heißt. Ich will also hiervon kürzlich etwas sagen, und das vortragen, was geschehen muß, um jene zu erreichen.

Wenn die Figur, die gemacht werden soll, bestimmt ist, so zeichnet man den Kopf nach willkührlicher Größe, doch so, daß man dabey die Regel vor Augen hat, daß der gröste Kopf, der noch in der Mahlerey erträglich ist, der neunte Theil der Figur ist; der kleinste aber ein Sechstheil. Diese beyden Maaße sind die zwey äussersten Grenzen. Gemeiniglich ist der Kopf der achte oder siebende Theil, und der Hals die Hälfte des Kopfs. –

Hier endigt sich dieser letzte Artikel unvollendet, und bleibt nur Fragment. Der Herausgeber der Italienischen Werke sagt: so sehr man sich beflissen hat, des Verfassers Fragmente, die von Proportionen handeln, zu benutzen, so hat man nichts hinreichendes in einer so wichtigen Materie zusammenbringen können. Er hat daher dasjenige, was noch hier-

hiervon vorhanden war, lieber zurückbehalten, als sich der Gefahr, Irrthümer zu lehren, aussetzen wollen. Einiges von der Proportion des Kopfs stehet in der ersten Ausgabe der Winkelmannischen Geschichte der Kunst Seite 176, welches, da es ein Eigenthum des Mengs ist, hier noch einen Platz verdient.

„Man ziehet eine senkrechte Linie, welche in „fünf Abschnitte getheilet wird: das fünfte bleibt „für die Haare; das Uebrige von der Linie wird wiederum in drey gleiche Stücke getheilet. Durch „die erste Abtheilung von diesen dreyen wird eine „Horizontallinie gezogen, welche mit der senkrechten „Linie ein Creutz macht; jene muß zwey Theile „von den drey Theilen der Länge des Gesichts, in „der Breite haben. Bey den äussersten Punkten „dieser Linie werden bis zum äussersten Punkt des „obigen fünften Theils krumme Linien gezogen, wel„che von der eyförmigen Gestalt des Gesichts das „spitze Ende desselben bilden. Eins von den drey „Theilen der Länge des Gesichts wird in zwölf Thei„le getheilt: drey von diesen Theilen, oder das vier„te Theil des Drittheils des Gesichts, wird auf bey„den Seiten des Punkts getragen, wo sich beyde „Linien durchschneiden, und beyde Theile zeigen den „Raum zwischen beyden Augen an. Eben dieser „Theil wird auf beyde äussere Enden dieser Hori„zontallinie getragen, und alsdenn bleiben zwey von „diesen Theilen zwischen den Theil auf dem äussern

„Ende der Linie, und zwischen dem Theil auf dem
„Punkte des Durchschnitts der Linien, und diese
„zwey Theile geben die Länge eines Auges an;
„wiederum ein Theil ist für die Höhe der Augen.
„Eben das Maaß ist von der Spitze der Nase bis
„zu dem Schnitt des Mundes, und von diesem bis
„an den Einbug des Kinns, und von da bis an
„die Spitze des Kinns: die Breite der Nase bis an
„die Lappen der Nüsten hält eben ein solches Theil;
„die Länge des Mundes aber zwey Theile, und die-
„se ist also gleich der Länge der Augen, und der Hö-
„he des Kinns bis zur Oeffnung des Mundes.
„Nimmt man die Hälfte des Gesichts bis zu den
„Haaren, so findet sich die Länge von dem Kinne an
„bis zu der Halsgrube.„

Gedan-

Gedanken

über die

Akademie der schönen Künste

zu Madrit.





Gedanken
über die
Akademie der schönen Künste
zu Madrit.

Unter Akademie versteht man eine Versammlung von Männern, die in den Wissenschaften oder Künsten am meisten geübt sind, und die Absicht haben, den Wahrheiten weiter nachzuforschen, und sichre Regeln entdecken, wie der weitere Fortgang und die Vollkommenheit der Kunst erreicht werden kann. Sie ist von einer Schule sehr wohl zu unterscheiden, in welcher nur die Anfangsgründe der Künste und Wissenschaften von geschickten Meistern gelehrt werden.

Die schönen Künste, die als freye Künste angesehen werden, haben allerdings ihre festgesetzten Regeln, die sich auf Vernunft und Erfahrung gründen, und wodurch ihr Endzweck und die vollkommne Nachahmung der Natur erreicht wird. Eine Akademie dieser Künste muß also nicht blos die Ausführung zum Gegenstand haben, sondern sich hauptsächlich auch mit der Theorie, und mit Aufsuchung der Regeln beschäftigen. Denn obgleich diese Künste

 zuletzt

zuletzt auf Handarbeiten hinauslaufen, so verdienen sie doch den Namen der freyen Künste nicht, wenn sie nicht ohne gute Theorie geleitet, und von derselben unterstützt werden.

Einige haben die irrige Meinung gefaßt, daß die bloße Praktik mehr als die Regeln gelte, und daß es ohne dieselben große Künstler gegeben habe. Dieses ist so ungegründet, daß es nicht einmal einer Widerlegung bedarf. Alles, was ohne Verstand und Regeln geschieht, ist blos zufällig. Wie ist es möglich, ohne sichern Wegweiser ein bestimmtes Ziel zu erreichen? Die Mahlerey und Bildhauerkunst sind so gut Künste als die Poesie, und eben so wie bey der letztern, die Empfindung, Einbildungskraft und das Genie ohne Regel nichts vermag, und nichts als Träumereyen und Ungeheuer hervorbringen kann, eben dieses findet auch bey jenen Künsten statt. So wie also der Dichter ohne gründliche Kenntniß des Gegenstandes, den er bearbeiten will, und ohne Sprachkenntniß, worinn er sich deutlich machen muß, kein vollkommenes Werk liefern kann, eben so wenig wird der Mahler und Bildhauer wahre Kunstwerke vorstellen, wenn er mit den Formen der Körper, die er abbilden will, und mit den verschiednen Abänderungen, unter welchen sie sich unsern Augen darstellen, unbekannt ist, und die übrigen Theorien der Kunst nicht versteht.

Ich behaupte damit keineswegs, daß das Studium der Theorie alle Handarbeit ausschließen soll;

soll; ich empfehle vielmehr die Praktik auf das nachdrücklichste. Beydes muß beständig mit einander verbunden seyn, und in diesem Verstand muß man den Ausspruch des Michelangelo nehmen, der zu sagen pflegte, die ganze Kunst bestehe darinn: daß die Hand dem Verstand Gehorsam leisten müsse. Dieser große Mann sahe sehr wohl ein, daß die Bilder und Merkmahle alles dessen, was die Hand ausführen soll, zuvor dem Verstand eingeprägt seyn müssen. Es muß also beständig gearbeitet werden, jedoch aber muß man dabey einsehen, wie und warum.

Geschickte Professoren einer Akademie müssen untereinander die sichersten Regeln in Ueberlegung genommen haben, wodurch die Anfänger auf den kürzesten Weg, in dem weitläuftigen Felde der Kunst geführt werden. Diese Regeln müssen der Jugend gleichsam als Gesetze vorgeschrieben, und die deutlichsten Gründe davon angegeben seyn, die überzeugend und überführend sind; denn ohne Ueberzeugung kann nie etwas vollkommenes geleistet werden.

Alle Akademien der Künste haben damit angefangen, daß sie zuerst Schulen waren, und nachher erst sind sie in dasjenige verwandelt worden, was man Akademie nennt, nämlich eine Gesellschaft von Professoren, die durch ihre Unterredungen und Gespräche den Unterricht befördern, und der Protektion der Fürsten sich würdig gemacht haben. Eben diese Entstehungsart haben die Akademien zu Rom, Bologna

 Florenz

Florenz, Paris rc. gehabt. Der Nutzen von dergleichen Anstalten bestehet darinn: daß sie die Künste befördern, und auf die Bildung des guten Geschmacks einer ganzen Nation den wichtigsten Einfluß haben; denn die Kenntniß der Zeichnung ist es, welche alle Künste, die Figuren und Formen zum Gegenstand haben, dirigirt. Diesen Nutzen kann niemals eine Akademie erreichen, wenn nicht die Gründe und die Theorie der Zeichnung öffentlich darinn gelehrt werden; denn ohne Theorie ist das Zeichnen nur eine praktische und materielle Handlung, die blos eine umrißne Figur darstellt, ohne davon allgemeine Kenntniß zu erlangen, und ohne daß man dadurch Formen beurtheilen lernt. Eine jede Akademie also, welche den jetzt erwähnten Grundsatz nicht befolgt, wird materielle Zeichner und Handwerker, keinesweges aber einsichtsvolle und große Künstler bilden; folglich wird sie ihres wahren Zwecks verfehlen, und die Besoldungen, die sie auf schlechten Unterricht verwendet, werden weggeworfen seyn.

Ich wende anjetzt mein Gespräch auf die Akademie von San Ferdinando, und untersuche, was sie zum Vortheil der Nation nach Gründen der Vernunft gutes oder schlechtes in ihren Einrichtungen hat. Die erwähnte Akademie, fieng wie alle übrigen mit der Zeichnung und dem Modelle an, und durch die Freygebigkeit ihres Stifters wurde sie so reichlich mit Einkünften beschenkt, als sich vielleicht keine andere Akademie in Europa rühmen

kann.

kann. Viele sind der Meinung, daß die Früchte, die sie hervorgebracht, ihrer Einrichtung hinlänglich entsprechen; allein so gut auch eine Sache seyn kann, so bleibt sie doch immer noch einer Verbesserung fähig, und ich glaube daher, daß sich noch einige Dinge mehr berichtigen ließen.

Es wird diese Akademie von denenjenigen regiert, welche sie nur begünstigen und beschützen sollten, nämlich von fürstlichen Räthen, die vermöge ihrer hohen Geburt und Ehrenstellen, und wegen ihrer Lage keine Gelegenheit gehabt haben, weder von den Werken, noch Künstlern selbst sich gründlich zu unterrichten. Diese sind es, welche über die Aufnahme der Subjekte, die nach der Ehre eines Mitglieds in der Akademie trachten, votiren und nach Gutbefinden annehmen oder verwerfen; es hängt also diese Gunst nicht von denen ab, die das Verdienst entscheiden können. Es ist zwar wahr, daß diese Herren, ehe sie eine Entscheidung vornehmen, in dem, was die Kunst betrift, die Professoren anhören; wenn sie sich aber nach den Innhalt ihres Raths richten sollen, ist ihre Entscheidung unwirksam, und es ist unnöthig, daß diejenigen, die entscheiden sollten, den Vortrag thun: und unrecht, daß diejenigen entscheiden, die nur vortragen sollten. Bey allen übrigen Akademien auf der Welt, votiren und entscheiden die Professores ohne Einschränkung in alle dem, was zu ihrer Regierung gehört, und das Verdienst der einzelnen Mitglieder und ihre Werke zum Gegenstand hat; und die Fürsten und Großen maassen sich da-

bey nichts weiter an, als die Künste und Künstler zu beschützen und zu beehren. Diese Protektion muß wirklich und nicht blos scheinbar seyn; die Professoren müssen nach ihren Verdienst geschätzt und nicht mit Handwerksleuten verwechselt, und zu Werken von Wichtigkeit gebraucht werden. Denn wenn der Adel und die Begütherten eines Reichs nicht auf den Gedanken kommen, Werke verfertigen zu lassen, und dadurch den Geschmack an Künsten unter der Nation verbreiten, so kommen sie aus Mangel der Nahrung ganz in Verfall; denn wenn der König allein Künstler braucht, so kann er nur eine kleine Anzahl beschäftigen, und der Geschmack an Künsten wird sich blos auf seine Person einschränken, und alles Uebrige im Reich bleibt in der Barbarey. Es ist schon an einem andern Ort erwehnt worden, daß dieses unter dem König Philipp den IIten bis auf unseren jetzigen Monarchen geschehen sey, denn ob sie gleich alle die Künste, besonders aber die Mahlerey liebten und beschützten, so hat sich demohngeachtet der gute Geschmack niemals allgemein über die Nation verbreitet.

Dieses zum vorausgesetzt, kann man die Akademie zu Madrit entweder als eine Akademie oder Schule ansehen, oder sie macht beydes zugleich aus. Sie mag nun aus einem von den drey angenommenen Dingen bestehen, so bleibt es allemal nothwendig: daß die Mitglieder, die zu ihr gehören, die erfahrensten Meister in den Künsten seyn müssen; denn als Akademisten müssen sie im Stande seyn, die Begriffe der

der Kunst, woraus sich die Regeln herleiten lassen, zu erklären; und wenn einer Meister seyn will, so ists schlechterdings nothwendig, daß er seine Kunst verstehe. Die akademischen Reden erläutern der Jugend die Schwierigkeiten der Kunst, worauf sie sich legen will, und die Dilettanten werden dadurch in den Stand gesetzt, Kunstwerke zu verstehen und vernünftig zu beurtheilen. Dieser Umstand ist öfters in Spanien weit nothwendiger, als irgendwo anders, weil der gemeine Mann der Nation noch keine rechten Begriffe von den Künsten und ihren Vorzügen hat, und viele Gaben des Himmels und des Fleißes verkennt, die doch zur Bildung eines großen Künstlers zusammentreffen müssen. Diese gelehrten Abhandlungen und akademische Conferenzen können auch für die Professoren selbst sehr vortheilhaft seyn, denn da sie nicht alle die Grundsätze ihrer Kunst wissenschaftlich verstehen, so werden sie dadurch genöthigt sie zu studieren. Endlich werden auch die falschen Grundsätze, die sich bey dem Unterricht eingeschlichen haben, durch starkes Untersuchen und Nachdenken über die Materie, nach und nach von selbst sich verlieren. Die Jugend würde überdies noch den Vortheil davon haben, daß sie die großen Schwierigkeiten mit anhört, denen die Künste ausgesetzt sind, und den übertriebenen Fleiß einsehen lernen, der dazu erforderlich ist. Nur edle Seelen würden sich alsdenn den Künsten widmen, und wer sich zu schwach und weniger fähig fände, würde entweder von seinem Vorhaben abstehen, oder sich begnügen lassen, solche Theile zu wählen, die seinen Kräften ange-

angemessen sind. Auf diese Art würde jedes Talent in seiner natürlichen Freyheit bleiben, und nicht den ganzen Umfang zu studieren gezwungen seyn: ja, was das wichtigste ist, es würde blos die Kunst, und nicht der besondere Styl eines Meisters erlernt werden.

Der größte Nutzen, der nach meiner Meynung aus den Studien, wenn sie auf diese Art betrieben werden, entspringen würde, könnte dieser seyn, daß die Großen und Reichen sich von den Grundsätzen der Künste belehren würden; besonders, da schon bey vielen eine natürliche Anlage dazu vorhanden ist, so fehlt ihnen weiter nichts, als Professoren gehört zu haben, die ihnen die Wichtigkeit, die Würde, und das Rühmliche dieser Künste vorstellen. Die Geschichte überzeugt uns, wie nothwendig diese Achtung sey, denn wo diese fehlte, war auch der Mangel an Künsten und Wissenschaften unvermeidlich. Die Egyptier, die fast alle Künste erfanden, brachten es in keiner einzigen zur Vollkommenheit, indem sie den Künstlern keine Ehre erwiesen, und sie als bloße Handwerksleute betrachteten. Die Phönicier beförderten sie etwas mehr, weil sie die Vortheile des Handels zum Gegenstand der Künste machten. Griechenland und besonders das gelehrte Athen, war der Ort der Künste, worinn die größte Gleichheit der Stände herrschte, und worinn die Künste und Wissenschaften beynahe göttlich verehret wurden, und das Genie die höchste Stufe des Bürgerrechts erreichen konnte; Athen war es also, wo die

die Mahlerey, Bildhauerkunst und Baukunst am meisten blüheten und auf eine anständige Art geschätzt wurden. Die Römer kamen den Griechen in den Künsten niemals gleich, denn der Weg zur Ehre stand nur den Kriegsbedienten offen, und sie bedienten sich der Künstler des unterjochten Griechenlandes, die in die harte Sklaverey gebracht wurden; folglich wurden sowol die Künstler als ihre Werke herabgesetzt.

Ich mache daher den Schluß: daß, wenn bey einer Nation die Künste blühen sollen, so müssen nicht allein Kunstwerke geschätzt, sondern auch die Künstler selbst verhältnißmäßig geehrt werden; denn sonst wird kein edeldenkender Mensch seine saure Arbeit und sein Leben bey einer Kunst aufopfern, die anstatt der Ehre, ihm, so zu sagen Schande bringt. Es werden sich daher nur kleine Geister den Künsten widmen, die blos Eigennutz zur Absicht haben, und zu den erhabnen Begriffen, die zu den Künsten erfordert werden, untauglich sind; denn zuletzt sind die Werke allemal Abbildungen von dem Geist des Künstlers.

Jede Nation würde den größten Vortheil davon haben, wenn die Vornehmsten und Mächtigsten des Staats die Künste zu schätzen wüsten, wie wir davon Beyspiele in allen Jahrhunderten antreffen, wo sie geblühet haben; und wenn einige unter ihnen sich so weit damit beschäftigen, daß sie selbige beurtheilen können, wie wir davon verschiedne Beyspiele

und

und besonders auch an dem Kaiser Adrian haben, alsdenn würden sie gewiß die höchste Vollkommenheit erreichen: denn indem man das Verdienst anerkennt, so werden auch die Künstler unterstützt, und ihnen Gelegenheit gegeben, ihre Talente zu zeigen. Es ist auch für die Künstler das Arbeiten eben so vortheilhaft, als das lernen selbst, denn dieses bleibt ohne das erstere ganz unnütz.

Anjetzt will ich die Akademie zu Madrit als eine Schule ansehen, und einige Bemerkungen darüber machen. Es fehlte ihr lange an guten Mustern der Kunst; es ist aber diesem Mangel abgeholfen, indem sie anjetzt die schönste und zahlreichste Sammlung von Gipsabgüssen nach den Antiken besitzt, die man nur in Europa antreffen kann. Von diesen können also die Proportionen, die Kunst die Anatomie ohne Härte auszudrücken, die Wahl der guten Formen, und der wahre Charakter der Schönheit erlernt werden.

Demohngeachtet aber fehlt es meiner Meynung nach, an hinlänglicher Zeit, um ein gleichförmiges System des Unterrichts zu erlernen, und einige wesentliche Theile der Kunst werden entweder gar nicht, oder doch nur schlecht gelehrt. Ueber diese Dinge werde ich freymüthig meine Meynung sagen.

Obgleich zu Madrit viele verdienstvolle Künstler sind, so kann man doch nicht leugnen, daß es nicht auch anderwärts Schulen gegeben hat, und noch gegen-

gegenwärtig welche vorhanden sind, die in einem noch grössern Ruf stehen. Es dürfen also die Werke der Mitglieder der Akademie nicht als ausschliessende Muster der Jugend vorgelegt werden, sondern es müssen Werke der besten und berühmtesten Meister verschiedner Schulen seyn. Auf diese Art gewöhnt sich die Jugend schon in ihrem zartesten Alter zu einem guten Styl. Es könnte noch ein anderer sehr wichtiger Vortheil daraus erwachsen, der darinn besteht, daß die Lehrer der Akademie mit mehrerer Freyheit sprechen könnten, indem sie nicht mehr durch die Eigenliebe, und durch menschliche Beziehungen zurückgehalten werden, die sehr oft verhindern seine Meynung frey zu sagen; da hingegen bey eignen Werken oder Werken der Mitglieder viele Ursachen vorhanden sind, warum man seine Meynung verschweigt.

Es würde auch sehr vortheilhaft seyn, wenn die Professoren ein gutes Beyspiel gäben, und mit den Schülern zugleich in dem Modellsaal zeichneten und modellirten, um die Jugend und selbst die Lehrer der untern Klassen aufzumuntern; indem dieses Studium denen, die bereits schon etwas gethan haben, viel nützlicher ist, als den Anfängern. Besonders würde es nöthig seyn, daß man sehr wohl prüfe, was eigentlich der Jugend vorgetragen wird, damit nicht ein jeder nach seinem Eigensinne fehlerhafte Muster einführe: weil es viel schwerer hält einen in der Jugend erlangten Fehler abzulegen, als tausend gute Sachen zu erlernen.

Die

Die Zeit, welche man in der Akademie zum Studieren bestimmt, ist weder hinlänglich noch bequem genug; denn die nächtlichen Stunden sind für ein so weitläuftiges Studium zu wenig, und der Geist der Jünglinge, der von den Beschäftigungen des Tages noch zu zerstreut ist, hat nicht mehr die gehörige Thätigkeit, um das, was gelehrt wird, zu lernen und im Gedächtniß zu behalten. Wenn also die Akademie auch eine Schule seyn soll, so würde es nöthig seyn, eben solche Einrichtungen zu treffen, wie bey Schulen von andern Wissenschaften; es müsten nämlich mit Beystand der Unterlehrer die besten Stunden des Tages zum Studieren verwendet werden, und diese Unterlehrer müsten von dem Fortgang und Methode des Unterrichts den Oberlehrern Rechenschaft ablegen. Diese Uebung würde auch für sie selbst sehr vortheilhaft seyn, und die vornehmsten Lehrer müsten die Studien der jungen Leute nachsehen, und nach ihren Fortschritten sie in eine zweite Klasse versetzen.

Die Uebung zur Nacht müste blos für diejenigen dienlich seyn, die schon in der Theorie der Kunst weit gekommen sind, und sich immer mehr praktisch üben müssen; denn weil bey Nacht geschwind gearbeitet werden muß, so gewöhnen sich die Anfänger zu einer Unrichtigkeit, die in eine fehlerhafte Nachläßigkeit ausartet, indem sie dabey nicht Zeit genug haben, die Regeln und Gründe der Kunst wohl zu beobachten; auch diejenigen, welche anfangen Anfangsgründe zu kopieren, haben nicht einmal Zeit genug,

genug, die Früchte ihres Fleisses zu sehen, daher lassen viele den Muth sinken, und verlassen das angefangene Studium. Ueberhaupt, wenn die Akademie eine Schule seyn soll, so ist es nöthig, das alles so darinn behandelt werde, wie ein wachsamer und guter Lehrmeister mit seinen Schülern privatim verfahren muß; sonst wird es niemals eine nützliche Schule seyn.

Wenn die Gesetze und Grundregeln des öffentlichen Unterrichts nicht eben so festgesetzt sind, als wenn die Jugend unter einem einzigen Lehrmeister studierte, so müssen sich die Schüler verwirren, indem sie verschiedene und oft einander widersprechende Regeln befolgen. Daher wäre es sehr gut, daß sich die Lehrer vereinigten, und nach genauer Untersuchung der Materien, wegen der zu befolgenden Methode miteinander übereingekommen wären, und etwas bestimmtes darinn festgesetzt hätten, nachdem sie die Gründe und Gegengründe dabey wohl geprüft, jedoch mit Vorbehaltung, dasjenige wieder zu verbessern, was durch Erfahrung und Vernunft nicht bestätigt wird.

Die Dinge, welche auf das fleißigste erlernt werden müssen, sind die Linien- und Luftperspektiv, jedoch aber ist eine kurze Methode dabey zu erwählen. Hierauf folgt die Anatomie, nicht wie sie der Arzt und Chirurgus erlernt, sondern in so weit sie für die Künste gehört, welche die Nachahmung der äussern Formen der Dinge zum Gegenstand haben; und da unter allen Körpern der Natur, kein Ding für dem Menschen edler und würdiger ist, als die menschliche Gestalt, so ist die genaue Kenntniß des-

selben sowol im Ganzen als in den einzelnen Theilen, für ihm höchst nothwendig, und dieses ist es, was uns die Anatomie lehrt. Da uns aber die Perspektiv die Methode zeigt, wie wir den Anschein der Formen nachahmen sollen, so ist dieses ohne anatomische Kenntniß derselben nicht zu erreichen möglich, und daher ist diese Wissenschaft sowol für dem Bildhauer als Mahler gleich nothwendig.

Eben so wichtig ist das Studium der Symmetrie und der Proportion des menschlichen Körpers, ohne welche es unmöglich ist, die vollkommensten Körper aus der Natur gut zu wählen. Durch diese Wissenschaft zeichneten sich die alten Griechen so sehr über uns aus, und die Schönheit, Grazie und Bewegung haben alle ihren Grund in den Proportionen.

Die Wissenschaft vom Licht und Schatten, die man Helldunkel nennt, sollte mit eben der Sorgfalt gelehrt werden, denn ohne dieselbe hat die Mahlerey keine Erhabenheit. Daher sollte man sie als den wesentlichsten Theil derselben betrachten, um so mehr, weil die Mahler nicht allezeit Gelegenheit haben, die Dinge in der Natur zu sehen; und wenn sie auch hierzu Gelegenheit hätten, so ist es doch so leicht nicht, die Gründe davon einzusehen und bey der Wahrheit stehen zu bleiben, wenn man sich nicht von einigen praktischen Regeln fortreissen lassen will, die von Unwissenden befolgt werden, und ohne Nachdenken der Lehrer eingeflößt worden sind. Endlich ist das Helldunkel ein Theil, der auf eine doppelte Art nützlich ist, insofern er nämlich sowol Kunstverständigen als Unwissenden gefallen soll.

Ich

Ich weiß nicht, ob jemals im Colorit Unterricht ertheilt worden ist, ohnerachtet es einen so wesentlichen Theil der Mahlerey ausmacht, dessen Regeln sich auf Wissenschaft und Vernunft gründen. Ohne dieses Studium kann der Jüngling keinen guten Geschmack im Colorit erlangen, und die Harmonie desselben verstehen lernen.

Auf eben die Art muß auch die Erfindung und Composition gelehrt werden, ohne die Kunst der Gewänder zu vergessen. Alles dieses hat ebenfalls seine festgesetzten Regeln, die nothwendig sind, um das, was man in der Natur sieht, zu erlernen und zu begreifen. Ich will damit nicht sagen, daß man durch diese Regeln allein, ohne Talent, die Kunst erreichen könne, sondern ich behaupte nur, daß ohne dieselben Niemand ein vortreflicher Künstler werden wird. Und wenn auch nicht alle Regeln demonstrirt werden könnten, so sind doch diejenigen, welche die Nachahmung betreffen, schlechterdings eines Beweises fähig, und die Regeln des Geschmacks und der Auswahl haben ihre ungezweifelten Gründe.

Vielleicht könnte mir jemand antworten, daß alle diese Studien, die ich für eine Akademie bestimmt habe, jeder Professor der Kunst, seinen Schülern für sich in seinen Hause lehren könnte. Ich bin aber nicht dieser Meynung, indem ich es für unmöglich halte, daß ein einzelner Mensch so viele Dinge gleich gut verstehen solle; und wenn er sie auch verstünde, so weiß ich nicht, ob er Zeit und Gelegenheit hat, sie zu lehren. Ausserdem könnte es sich zutragen, daß unter denen, die unter einem besondern Lehrmeister studieren, sich ein Genie finden

den könnte, welches, aus Mangel eines guten Unterrichts, oder aus andern Gründen, seines Zwecks, ein großer Künstler zu werden, verfehlte. Denn in einer öffentlichen Schule hat das Genie Gelegenheit seine Talente zu entwickeln, und durch Nacheiferung sich hervorzuthun, und es kann aus einem armen unglücklichen Menschen ein Künstler werden, der der Kunst Ehre und dem Vaterland Ruhm erwirbt.

Obgleich die Baukunst einen Theil einer Akademie ausmacht, eben so gut als die Mahlerey und Bildhauerkunst, so habe ich derselben nur um deßwillen noch nicht erwähnt, um nicht ausser den Grenzen meiner Kunst zu gehen. Ohnerachtet ich sie also nicht auf das gründlichste verstehe, so glaube ich doch behaupten zu können, daß bey jeder Akademie, wenn sie eine Schule der schönen Künste seyn will, auch die Architektur gelehrt werden müsse; denn eine Schule ohne Unterricht läßt sich nicht gedenken.

Obgleich die Baukunst in der Natur keine so einleuchtende Originale antrift, worauf die übrigen zwey Schwestern derselben Rücksicht nehmen können, so hat sie demohngeachtet gewisse angenommene Regeln, die ihren Geschmack ausmachen, und dieser kann, wie bey den übrigen schönen Künsten sowol gut als schlecht seyn. Das, was der Jugend gelehrt werden soll, muß von allen Fehlern gereinigt seyn, nämlich das, was Jahrhunderte und Vernunft für das beste anerkannt haben, und bey den ersten Griechen anzutreffen ist. Wer die Ausmessungen und Proportionen des Vignola, oder irgend eines andern Schriftsteller erlernt hat und auswendig weiß, hat deswegen noch nicht den geringsten Geschmack in

der

der Baukunst, weder einen guten noch schlechten; so wie der, welcher das mechanische Sylbenmaaß versteht, deswegen noch kein Dichter ist. Die Vignola verhalten sich zu den Vitruven, wie der Pallast des Parnaß zu den Gedichten des Horaz. Muster, wenn sie Muster seyn sollen, müssen nicht vorgelegt werden, wenn ihr Urheber, von dem sie abstammen, es nicht verdient; und dieses ist eben das, was die Professoren der Akademie wohl in Ueberlegung nehmen sollten.

Man sollte besonders auch einen großen Unterschied machen zwischen der eigentlichen Architektur und der Kunst zu bauen; eine Sache, die man sogar bey den Aufschriften der Bücher miteinander verwechselt. Die Erfindung und der Geschmack machen einen Architekten aus, und die Mathematik und Physik sind ihre Gehülfen; das erstere ist gleichsam wie der Kopf bey dem Menschen, und das zweite als die Hände anzusehen. Zur Erfindung gehört großes und ausgebildetes Genie; die Kunst zu bauen aber ist ganz mechanisch und materiell. Ueber diejenigen, die auf dem letztern Wege sich Architekten zu seyn einbilden, spottet ohnstreitig Martial, wenn er einem Vater den Rath giebt, er sollte seinen dummen Sohn zum Architekten machen:

> Si duri puer ingenii videtur
> Praeconem facias, vel Architectum.

Brief
des
Herrn Akademiedirektor Guibal,
zu Stuttgard,
von der Verschiedenheit der Urtheile über Gemählde.

Wie konnten Sie, mein Freund gegen Herrn *** bey Gelegenheit des neuen Gemähldes, das er gekauft hat, so aufgebracht werden? Haben Sie vergessen, daß gewisse Leute in dem Geld, das sie haben, um Gemählde anzukaufen, auch das Recht finden, darüber zu urtheilen? Die Anpreisungen des Gemähldehändlers müssen bey ihnen den Abgang eigener Kenntnisse ersetzen, und wehe dem, der widerspricht! Entscheidet einer von unserer Bekanntschaft nicht eben so zuversichtlich über alle mögliche Werke des Geistes? Und warum? Weil er eine zahlreiche Bibliothek besitzt, wovon er – die Romanen gelesen hat.

Die Eigenliebe ist reich an Ränken, womit sie unser Herz zu hintergehen sucht; und dieses Herz mag sich so gern hintergehen lassen! Denken sie an die unaufhörlichen Schmeicheleyen und Bejahungen, womit die großen Herrn umzingelt werden. Wie sollten sie aus allen diesen Schlingen sich loswinden wollen oder können?

Versöhnen Sie sich also mit Herrn***! Alles hätt' er ihnen eher zugestanden, als daß er beym Ankauf

kauf seines Gemähldes sich habe hinters Licht führen lassen. Ihr Urtheil mein Freund, war darum nicht weniger gegründet, das Gemählde wovon die Rede war, ist nicht nur eine Kopie, sondern noch dazu eine sehr schlechte Kopie. Aber es wäre zu grausam, zu demüthigend, den Käufer davon überzeugen zu wollen. Fürs erste hat er das Gemählde sehr theuer gekauft; schon ein mächtiger Beweis für die Güte und Originalität desselben. Ein gewisser Baron, der mir einen Vandyk zeigte, wovon das Original zu Mannheim ist, sagte mir einmal über das andere: Mein Herr, dieses Gemählde kostet auch 9000 Livres!

Indessen kann manches Gemählde den Kenner selbst in Verlegenheit setzen, und über seine Originalität oder Nicht-Originalität unschlüßig machen. Ich habe zu Paris einen Mahler Sarrazin gekannt, der die Kunst zu kopieren in einem so hohen Grade verstand, daß Rigaud, bey dem er arbeitete, mehrmalen getäuscht wurde, und die Arbeiten desselben für seine eigenen ansah. Und so hat es noch mehr gute Mahler gegeben, welche die Manier anderer bis zum Täuschen nachmachen konnten. Selbst le Brün wurde von Peter Mignard auf diese Art hintergangen. Dieser ließ durch einen Gemähldehändler eine Magdalena, als ein frisch von Italien gekommenes Werk von Guido verkaufen. Die Kenner nahmen es einstimmig dafür an. Mignard, der einen Groll auf le Brun hatte und ihn demüthigen wollte, ließ dem Käufer des Gemähldes unter der Hand stecken, er sey betrogen worden, und das Gemählde sey nicht von Guido. Nun wurde

unter andern Mahlern auch Mignard darüber befragt, der aber keinen Ausspruch thun wollte. Fragt le Brun, sagte er, keiner ist im Stande wie er darüber zu urtheilen. Der Eigenthümer des Gemähldes lud le Brun und Mignard mit einer Gesellschaft von Liebhabern zu sich. Le Brun, nachdem er das Gemählde untersucht hatte, entschied, es sey wirklich von Guido; und alle waren seiner Meinung, ausser Mignard, der es nun öffentlich als sein Werk erklärte, und sich einen Pinsel und Terpentinöl bringen ließ. Zum Beweise, daß ich nicht geprahlt habe, sagte er, will ich einen Theil von den Haaren dieser Magdalena wegwischen, und sie sollen sehen, daß ich eine rothe Cardinalsmütze damit übermahlt habe. Er hielt Wort und le Brun, der gewiß ein besserer Mahler war, als Mignard, mußte sich auf diese Art von ihm mitspielen lassen.

Die Geschichte der Mahlerey wimmelt von solchen Beyspielen; ohne daß die Thorheit, über Namen zu zanken, deswegen aufgehört hätte. Daher war auch unter den unvergeßlichen Lehren, die Mengs mir einzuprägen suchte, diese: „Hängen „Sie sich nie an den Namen. Urtheilen Sie über „die Güte oder Mittelmäßigkeit des Gemähldes „selbst, und gehen sie nicht davon ab. Sagen Sie: „wenn auch dieses Gemählde von dem großen Mei„ster ist, dem Sie es zuschreiben, so taugt es nichts; „und eben so: wenn es auch der größte Schmierer „gemahlt hat, so würde es einem großen Meister „Ehre machen.„

Der Vernünftige sieht also bey Gemählden, wie überall, auf die Sache und nicht auf ihre Benen-

nennung; es wäre denn eins von jenen Meisterstücken, die den Stempel von dem großen Genie, das sie hervorgebracht, augenscheinlich an sich tragen. Ausserdem überläßt er die Kunst, Gemählde, wenn ich so sagen darf, zu kaufen, den Krämern und Mäklern derselben, die sich treflich darauf verstehen, und unverschämt genug sind, eben demselben Gemählde, je nachdem sie Liebhaber vor sich haben, verschiedne Namen zu geben. Es ist poßierlich, diese Leute von den Merkmalen sprechen zu zu hören, woran sie diesen oder jenen Meister erkennen wollen. Einige haben es in der That ziemlich weit in der Kunst gebracht, die verschiedenen Manieren der Künstler zu unterscheiden. Das meiste aber läuft auf einen gewissen Mechanismus hinaus; denn das wahre Verdienst eines Gemähldes zu schätzen und zu bestimmen, geht über ihre Kräfte. Lassen Sie sich eine hieher gehörige Begebenheit erzählen, die dem berühmten Mengs zustieß.

Der Markgraf und die Markgräfinn von B**, die im Jahr 17 . . zu Rom waren, statteten bey diesem großen Künstler öftere Besuche ab. Manglard, ein guter Seemahler, der Meister von Vernet, hatte ein Gemählde von Correggio, daß dieser Mahler der Grazien für einen Wirth oder Kaufmann zu einem Aushängeschild gemahlt hatte. Dieses Gemählde stellte zwey Tugenden vor, die unter dem Schild gemahlt waren. Hannibal Caracci hatte den Schild, (der in drey Sternen bestand, die man noch sehen konnte, wenn man das Gemählde gegen das Licht hielt) ausgelöscht, und eine Landschaft darüber gemahlt. Dieses Gemählde wurde zu Mengs

gebracht, der es dem Marggrafen empfahl, und ihn glücklich prieß, eine große Seltenheit um wenig Geld haben zu können: denn Manglard begehrte nicht mehr als 120 römische Scudi (ohngefähr 300 Gulden) dafür. Die Markgräfinn mahlte selbst in Pastell, und urtheilte sehr gut von Gemählden. Sie und ihr Gemahl schienen mit allem zufrieden zu seyn. Aber ein Cavalier von ihrem Gefolge sah durch die Longnette, und entschied mit diktatorischen Tone, das Gemählde sey nicht von Correggio. Anfangs konnte sich Mengs nicht erwehren, durch diesen Ausspruch desselben aufgebracht zu werden; denn man weiß, daß es sein ganzes Leben hindurch seine unabläßige Bemühung war, diesen großen Meister, dessen Manier überhaupt nicht zu verkennen ist, zu studieren und nachzuahmen. Als er sich ein wenig erholt hatte, fragt' er den Kenner, worauf er sein Urtheil gründe? Ha! antwortete der Kavalier, „was ich „hier vermisse, das sind die Winkel, welche die „Werke des Correggio charakterisiren.„ Mengs und seine Schüler die gegenwärtig waren, sahen einander an und lächelten. Ein ganz neues Kennzeichen, erwiederte Mengs hierauf, den Correggio zu unterscheiden, daß ich nie vergessen werde! „Sie „werden wohl thun, versetzte der Kenner. Ueberhaupt sollten die Herrn Mahler von ihrem Eigensinne, allein über Gemählde urtheilen zu wollen, „zurückkommen.„

Man brach ab, man sprach kein Wort mehr vom Gemählde, und es wurde nicht gekauft. Gegenwärtig ist es im Cabinet des Königs von Preussen, der dem Herrn Harzer, welcher es zu Rom für

ihn

ihn kaufte, die schmeichelhaftesten Danksagungen dafür gemacht hat.

So hatte sich dieser Cavalier, der sonst viel Verdienste hatte, von irgend einem Gemähldekrämer bethören lassen. Die Winkel des Correggio! – Fast alle große Herren werden auf diese Art hintergangen. Der Künstler kann dabey in eine sehr unangenehme Lage versetzt werden. Widerspricht er, so hat er sich einen mächtigen Feind gemacht. Bejaht er, so entehrt er sich vor seinen eignen und aller Kenner Augen.

Zwar ist es nicht der Künstler allein, der über Werke der Kunst zu urtheilen im Stande wäre; doch muß man einigermaßen in den Geheimnissen derselben eingeweiht seyn, um ein sicheres Urtheil fällen zu können. Da der Mechanismus einen so wichtigen Theil der Kunst ausmacht, so ist diese Sicherheit des Urtheils natürlicher Weise viel weniger bey Andern, als bey Künstlern selbst zu suchen. Aber unter diesen wollen auch die heillosesten Stümper sich als Richter aufwerfen, und haben oft die Vermessenheit, um ihr ansehnliches Selbst geltend zu machen, den größten Künstler Lügen zu strafen. Mengs erfuhr diese Demüthigung mehr als einmal. Ein Beyspiel davon macht dem Markgrafen von B** dessen schon gedacht worden ist, viel Ehre. Mengs, der ihn und seine Gemahlinn zu Rom überall begleitete, sah mit ihnen bey Placido Costanza, damals einem der besten dortigen Mahler, ein Meisterstück von Guido, dessen Manier, besonders die letztere, wie bekannt nicht zu verkennen ist. Auf sein Wort wurde das Gemählde gekauft. Der

Mark-

Markgraf war überzeugt, ein Original mehr, und zwar von Guido, mit sich nach Teutschland zu bringen. – Bald hierauf schreibt mir Mengs, daß gewisse kleine Mahler und Mahlereyhändler ausgestreut hätten, das erwähnte Gemählde sey nicht von Guido, sondern von Ludovico Garzi, der ein mittelmäßiger und weit von Guido abstehender Mahler war. „Ich schäme mich, setzte er hinzu, über „solche Beschuldigungen mich rechtfertigen zu müssen, als ob ich mich nicht so gut auf Gemählde „verstünde, als diese Ehrenschänder, und kein besserer Mahler wäre als sie. Indessen reden Sie mit dem „Markgrafen. Sagen Sie ihm, wenn er das Gemählde nicht gern behalte, daß Placido Costanza „erbötig sey, es zurückzunehmen, und das Geld „wieder herauszugeben. – Er und ich wollten uns „anfangs ein Certifikat von der ganzen Akademie „geben lassen: aber wir fühlten bald, daß wir uns „dadurch erniedrigten, und unterließen es.„

Ich gab dem Markgrafen Nachricht hievon, und erhielt folgende Antwort: „Schreiben Sie „Herrn Mengs, daß wenn ich mit dem Gemählde, „wovon die Rede ist, angeführt worden bin, es mir „zu größerer Ehre gereicht, mich mit Mengs geirrt „zu haben, als aus der Hand jener Schmierer, „die seine Reputation anschwärzen wollen, Originale zu empfangen.„

Ende des dritten Bandes.

